

Des machines et des hommes

**Masculinité hégémonique et modernité technologique dans
le cinéma américain contemporain**

Thèse

présentée à la Faculté des Lettres

de

l'Université de Zurich

pour l'obtention du grade de docteur ès Lettres

par

Charles-Antoine Courcoux

de

Lausanne (VD)

Thèse acceptée par la Faculté au semestre de printemps 2011 sur la
proposition de la Prof. Dr. Margrit Tröhler
et de la Prof. Dr. Raphaëlle Moine

Lausanne, 2011

J'ai contracté d'importantes dettes durant la conduite de cette recherche. J'aimerais en premier lieu remercier ma directrice de thèse Margrit Tröhler pour ses conseils, encouragements et remarques ainsi que pour la confiance qu'elle m'a accordée. Ma reconnaissance va à Raphaëlle Moine pour la part qu'elle a acceptée de prendre à l'expertise de cette thèse. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Alain Boillat pour sa relecture minutieuse ainsi que pour les nombreux et judicieux conseils qu'il m'a prodigués. Cette étude doit en outre beaucoup à Laurent Guido, à la fraternité intellectuelle de Sylvestre Meininger, à Dominic Pettman, Marc Vernet, Yves Flückiger, Jacqueline Nacache, Mireille Berton, Anne-Katrin Weber, Isabella et François Beffa, Gérard Maze, Jérôme Pellet, Patrick Brun et Didier Raboud. Je suis redevable au Fonds national de la recherche scientifique suisse (FNS) de la bourse qu'il m'a octroyée en vue de l'achèvement de ce travail. Enfin, cette recherche n'aurait pas été possible sans le soutien permanent, la générosité et les relectures attentives de Isabelle Pittet.

Sommaire

Introduction	3
0.1. Origines et contours de la problématique.....	12
0.2. Une réflexion à la croisée de plusieurs champs d'étude.....	19
0.3. L'hypothèse du héros postindustriel.....	27
 Chapitre 1. De la quête de masculinité chez le personnage filmique : pour une approche socio-historique de la masculinité au cinéma	30
1.1. Savoir sur la masculinité/pouvoir de la masculinité.....	31
1.2. Une masculinité relationnelle et performative.....	37
1.3. Une masculinité fissible et visible.....	48
1.4. La masculinité hégémonique : de l'indifférenciation à la différence des sexes.....	52
1.5. L'hypothèse du paradigme technophobe.....	59
1.6. La question de la représentation filmique dans une perspective socio-historique.....	63
 Chapitre 2. Avènement des machines et fabrique de la masculinité	66
2.1. De la virilité « culturelle » à la masculinité « naturelle ».....	67
2.2. La masculinité comme résultante de la modernité.....	75
2.2.1. Des innovations déréalisantes et féminisantes.....	77
2.2.2. La masculinité mise à mal : choc ferroviaire et surdomestication urbaine.....	85
2.2.3. Le corps vigoureux en tant que signe de supériorité morale.....	93
2.2.4. Femmes, homosexuels et étrangers : les « nouveaux » acteurs de l'urbanité.....	96
2.2.5. Une masculinité singulière, naturelle, supérieure, innocente et indivisible.....	100
2.3. Mythe de la frontière, idéal pastoral et paradigme anti-moderne.....	103
2.4. D'une certaine <i>tendance</i> anti-moderne de la masculinité américaine.....	111
2.5. Le changement d'échelle de la nature et de la masculinité à l'âge de la manufacture.....	117
2.6. Le cinéma comme médiateur entre masculinité et modernité.....	125
 Chapitre 3. Emergence du héros postindustriel : 1968-1987	139
3.1. Résurgence du paradigme technophobe et déterminisme technologique.....	141
3.2. Catastrophe, horreur et science-fiction : le cinéma de la nature et de l'homme.....	147
3.3. D'une peur de la modernité technologique déclinée au masculin.....	158
3.3.1. Les modalités de l'éternel retour masculin dans <i>The Terminator</i>	161
3.3.2. <i>Duel</i> ou la mécanique infernale de l'hypermasculinité.....	173
3.3.3. La technologie immature : <i>WarGames</i>	183
3.4. Rambo ou le choc de la conscience postindustrialisée.....	190
3.4.1. La question de l'homme-machine : entre déterminisme et sublime technologiques.....	191
3.4.2. Le corps guerrier comme machine de guerre « totale ».....	203
3.5. L'éloge de la masculinité rustique dans <i>Crocodile Dundee</i>	211
 Chapitre 4. Les nouveaux défis du héros technophobe : 1996-2009	218
4.1. Le héros technophobe.....	222
4.1.1. <i>I, Robot</i> ou les périls de l'émancipation technologico-féminine en série.....	223
4.1.2. L'inéluctable triomphe de la masculinité dans <i>Terminator 3</i>	235
4.2. De la peur d'une modernité technologique déclinée au féminin.....	242
4.2.1. La robotisation comme signe de dévirilisation : le cas de Darth Vader.....	244

4.2.2. Politique de l'écomasculinisme dans <i>2012</i>	255
4.3. Remonter aux sources de la « modernité liquide »	265
4.4. L'immédiateté de la masculinité en réseau	277
4.4.1. La Matrice d'un nouvel ordre masculin	278
4.4.2. La remédiation comme mode d'essentialisation : de l'effet spécial à l' <i>affect spécial</i> ...	291
4.5. De la présence transgénérique du héros technophobe	305
Chapitre 5. L'artiste solitaire	318
5.1. <i>Confessions of a Dangerous Mind</i> ou les tueries d'un créateur solitaire	319
5.2. Le <i>Prestige</i> de l'artiste transporté/transformé	340
5.3. L'artisanat comme pratique « artistique »	348
Chapitre 6. Le héros mythique	354
6.1. Maximus, héros masculin atemporel et peu « Commode »	357
6.2. Le héros victime de l'espace urbain : les cas de Sparte et de Troie	367
6.3. <i>Alexander</i> ou l'impossibilité de l'unification masculine	370
6.4. De la mort et de la résurrection transcendantale du héros mythique	375
6.5. Le cow-boy, le gangster et le catcheur	380
Chapitre 7. Le héros polyvalent	392
7.1. Le rêve américain de Thomas Crown	399
7.1.1. Un <i>self-made man</i> à la croisée entre l'urbain et la nature	404
7.1.2. Anticipation, manipulation et mise en scène	407
7.2. Les surhommes de réseau	412
7.2.1. Au service secret de sa masculinité : <i>Casino Royale</i> et <i>The Bourne Ultimatum</i>	413
7.2.2. Masculinité et urbanité chez le super-héros : <i>Spider-Man 2</i>	421
Conclusion	425
L'homme à l'ère de sa reproductibilité technique	425
La boîte de Pandora : ce que dit <i>Avatar</i> de l'état des relations entre l'homme et la nature (des technologies)	433
Annexes	441
Annexe 1 : Barack Obama et la machine Clinton	441
Annexe 2 : <i>Pollice verso</i> (Jean-Léon Gérôme, 1882)	442
Annexe 3 : Les héros christiques	443
Annexe 4 : Les toiles dans <i>The Thomas Crown Affair</i> (1999)	444
Annexe 5 : Dispositifs de naissance et de mort dans <i>Avatar</i> (2009)	445
Bibliographie	446
Filmographie	463
Curriculum Vitae : Charles-Antoine Courcoux	469

Introduction

« Quant à l'idée que la technologie nous déshumanise, je me demande ce que le mot humain englobe vraiment ? »

Hal Hellman¹

« La machinerie moderne est un jeune dieu irrévérencieux qui ridiculise l'ubiquité et la spiritualité du Père. »

Donna Haraway²

« Un assujettissement réel naît mécaniquement de relations fictives. »

Michel Foucault³

« *Man versus machine* » : c'est en ces termes que l'hebdomadaire britannique *The Economist* appréhende, dans son édition du 20 janvier 2007, la course sur le point de s'engager entre les trois prétendants à l'investiture démocrate pour l'élection présidentielle américaine⁴. A quelques semaines de déclarer sa candidature, Barack Obama y est dépeint sous le jour avantageux d'un jeune politicien « naturellement doué » et ambitieux, un orateur hors pair dont l'ascension vers le pouvoir pourrait cependant encore être enrayée par les aspirations concurrentes de personnalités plus aguerries, telles que Hillary Clinton ou John Edwards⁵. En conformité avec la partition dichotomique de son intitulé, qui suggère de façon allégorique une version moderne du combat de David contre Goliath, l'article s'emploie à interroger le rapport de force, a priori inégal, mis en jeu par cette campagne des primaires, en conférant au Sénateur de l'Illinois le rôle dramatique de « l'homme » dans une compétition qui est en passe de le confronter aux puissantes « machines » électorales déployées par ses adversaires. Face à lui, la Sénatrice de New York dispose ainsi « d'une machine politique qui a gagné deux élections dans les années 1990 », tandis que John Edwards peut se prévaloir d'avoir construit une « formidable machine dans les Etats qui inaugurent la saison politique »⁶. Loin de constituer une occurrence unique, cet usage de

¹ Hal Hellman, *Technophobia. Getting Out of the Technology Trap*, New York, M. Evans and Company, 1976, p. 116. [Ma traduction, comme toutes les traductions françaises de textes en anglais dans cette étude]

² Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, trad. de l'américain par Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan, Paris, Exil, 2007 [1985], p. 33.

³ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 236.

⁴ « Man versus machine. Barack Obama (almost) declares that he is running for president », in *The Economist*, January 20th-26th 2007, pp. 47-48.

⁵ *Ibidem*, p. 47.

⁶ *Ibidem*, p. 48.

l'opposition métaphorique entre l'homme et la machine survient à plusieurs reprises au cours de la campagne, que ce soit dans des discours, des commentaires spécialisés, sur des t-shirts ou *via* des dessins à valeur humoristique⁷. Sur la chaîne d'informations NBC, le journaliste politique Tim Russert annonce la victoire de Barack Obama aux primaires en s'exclamant que ce dernier « a vaincu la machine Clinton. » Quelques jours plus tard, le *Los Angeles Times* se penche sur les stratégies du candidat élu pour contrer les allégations proférées à son endroit sur la toile dans un article en ligne intitulé « *Barack Obama vs. the Internet rumor machine* ».⁸ Enfin, une publicité télévisée en provenance de l'équipe de John McCain use de cette même rhétorique médiatique pour affirmer, au début de son message, que Barack Obama est en réalité issu « de la machine politique corrompue de Chicago ».

On connaît aujourd'hui l'issue « historique » de ce scrutin, qui a fait de Barack Obama le premier président d'origine afro-américaine de l'histoire des Etats-Unis. Or, si le recours au schéma de « l'homme contre la machine » retient ici mon attention, ce n'est pas en vertu du caractère exceptionnel de ce dénouement, mais parce que sa récurrence me paraît symptomatique d'un autre phénomène, plus ancien et plus large, qui compte parmi les plus remarquables, et pourtant les moins étudiés, de la culture nord-américaine : la propension à construire la masculinité de forme dominante à l'aune d'un rapport tendanciellement antagoniste à la modernité technologique et au progrès scientifique. Précisons qu'il ne s'agit pas là de subsumer une opposition aussi polysémique que celle de « l'homme contre la machine » à une visée unique, au demeurant si spécifique. D'autant que, dans la culture étasunienne, l'articulation rivale des termes « homme » et « machine » peut faire écho – au sens propre comme au sens figuré – à des oppositions structurales très diverses, telles celles qui caractérisent le rapport entre le fédéral et le local, l'individuel et le collectif, l'humain et le machinique, la côte est et la côte ouest, le pastoral et l'industriel, l'émotionnel et le rationnel, etc. Autant de systèmes homologiques de confrontation qui, sans être assimilables les uns aux autres, se recoupent dans des termes variables et entrent par là même en résonance de façon plus ou moins manifeste avec le schéma opératoire de « l'homme contre la machine ». De sorte que pour éviter tout réductionnisme et convaincre sinon de la prévalence, du moins de la pertinence de la relation référentielle entre ce schéma et le rapport conflictuel de la masculinité avec la technologie, on aura en premier lieu à faire la généalogie des circonstances particulières, des idées et des pratiques qui, dans l'histoire de la culture américaine, permettent d'en éclairer l'existence. J'y reviendrai par conséquent de manière approfondie dans mon second chapitre, avant de traiter la problématique qui va suivre.

⁷ Voir annexe 1.

⁸ <http://latimesblogs.latimes.com/webscout/2008/06/obama-forward-v.html>

Pour l'instant, il me paraît opportun de considérer très brièvement, sous ce jour, le cas de l'élection de Barack Obama. En effet, au vu des enjeux concomitants de pouvoir et de virilité associés à l'édification de toute figure présidentielle, mais aussi du monopole masculin exercé sur cette fonction depuis sa création, il ne semble pas trop abusif de suggérer que la signification recouverte par « l'homme » dans l'emploi circonstanciel de cette opposition métaphorique renvoie moins à la personne humaine, à une femme ou à un sujet neutre qu'à un représentant privilégié de l'identité masculine, dans ce qu'elle est supposée véhiculer de force, de cohésion nationale et de supériorité⁹. A l'instar de la fable de David contre Goliath, cette rhétorique viserait donc ici plus à souligner les qualités émérites, provisoirement insoupçonnées et proprement masculines de l'individu qu'elle met en scène, qu'à retranscrire les termes d'un affrontement figé. Pour y parvenir, elle articulerait victimisation et glorification, impotence et omnipotence, feignant de la sorte l'improbabilité d'une victoire de cette personne dans le seul but de mettre *in fine* en lumière, à la façon d'un jugement d'ordre divin, sa supériorité universelle. Réciproquement, le rôle négatif dévolu à la « machine », l'accent technophobe de cette rhétorique pourrait bien s'originer en partie dans l'effet disruptif que la modernité technologique a eu, à compter de la seconde révolution industrielle, sur la culture étasunienne en général et sur les diverses conceptions de l'identité masculine en particulier. Longtemps fondée sur un discours martelant avec insistance le caractère à la fois naturel et unique de sa supériorité, cette identité de genre a effectivement vu, en particulier dans les années 1890, l'assise idéologique de sa domination socioculturelle ébranlée par l'artificialité triomphante des machines, par leur puissance perçue comme omnivore et par les modalités du nouvel espace social qu'elles ont contribué à façonner.

Je prendrai le temps de revenir sur le rôle que la révolution industrielle a pu endosser dans ce contexte, mais, pour bien saisir les enjeux généraux qui animent cette rhétorique, il est utile de rapporter le cas de Barack Obama au domaine de la fiction filmique. L'assimilation du Sénateur de l'Illinois à un homme luttant contre des « machines » n'est en effet pas sans évoquer le cas du Sénateur interprété par James Stewart dans *Mr. Smith Goes to Washington* (1939). Centré sur les débuts d'un jeune sénateur idéaliste à Washington, le film de Frank Capra s'emploie à faire la démonstration de la supériorité morale, mais aussi physique de son protagoniste *via* la persévérance indéfectible dont il fait preuve dans sa croisade contre « *the Taylor machine* », appellation qui, au sein de la diégèse, désigne la culture de corruption et de prévarication émanant

⁹ Pour une généalogie de la figure présidentielle américaine comme symbole de la masculinité nationale [*national manhood*], voir Dana D. Nelson, *National Manhood : Capitalist Citizenship and The Imagined Fraternity of White Men*, Durham and London, Duke University Press, 1998, pp. 204-237.

d'un industriel véreux du nom de Jim Taylor¹⁰. Par l'opposition terme à terme qu'il orchestre entre homme et machine, honnêteté et manipulation, singularité et impersonnalité, rébellion et conformisme, *Mr. Smith* déploie la même rhétorique élective qui, dans le cas d'Obama, concourt à la mise en lumière de la prééminence naturelle d'un certain type d'homme au sein d'un contexte éminemment moderne¹¹. Associé à la volonté de construire un barrage sur un site naturel édénique, le personnage de Taylor – dont le patronyme renvoie sciemment à une perception désenchantée du procès de rationalisation tayloriste qui se généralise au cours des dernières décennies du XIX^e siècle – concentre ainsi sur lui tous les traits dépréciatifs d'une culture qui a perdu ses repères moraux en se coupant de ses racines terriennes. Cette stigmatisation des dérives de la société industrialisée se trouve ressaisie, *via* des effets de contrastes systémiques, dans une apologie des vertus virilisantes de la nature, dont Jefferson Smith est, en tant qu'homme des plaines et héritier des valeurs morales fondatrices de l'Amérique, le représentant exemplaire.

En fin de compte, il semble que tant la campagne de Barack Obama que la représentation du parcours du Sénateur Smith constituent une tentative d'édification d'une figure masculine naturellement destinée à l'exercice du pouvoir, la convocation du spectre de la « machine » fonctionnant, indépendamment de sa fréquence, comme contrepoint idéologique à la construction de cette individualité héroïque érigée en norme. Remporter la course pour le poste le plus prestigieux et hiérarchiquement élevé de la société américaine exigerait de ce fait de parvenir à se faire percevoir comme « l'homme » au sein d'une compétition saturée de « machines », c'est-à-dire à apparaître comme l'ultime légataire des pouvoirs dont on aspire à être investi. Au-delà du cas exemplaire de la course à la présidence ou de certains des discours ayant trait à l'élection de Barack Obama, cette schématisation aux résonances technophobes s'avère, selon toute apparence, très prégnante au sein des productions culturelles qui, aux Etats-Unis, se prêtent à l'édification des idéaux nationaux de masculinité¹². On songe d'emblée aux représentations véhiculées par les

¹⁰ Par cette opposition fondamentale entre l'homme et la corruption urbaine ou industrielle, la fable de *Mr. Smith Goes to Washington* emprunte au schéma narratif que Capra initie avec *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) et qu'il reconduit dans *Meet John Doe* (1941).

¹¹ Ma lecture du personnage de Jefferson Smith comme incarnation d'une posture « naturellement » supérieure, par opposition à l'artificialité moderne d'un Taylor, fait écho à celle qu'en propose Nick Browne. Browne envisage en effet le discours de *Mr. Smith* à l'aune d'un antagonisme entre la « parole véritable » (et donc spontanée) de Smith et le mode citationnel (c'est-à-dire reproductible) des autres personnages, si bien que « [d]ans le système du film, la citation est potentiellement reliée à la mort et à l'inauthenticité. » Voir Nick Browne, « Politique de la forme narrative », in Noël Burch (dir.), *Revoir Hollywood : La Nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, p. 80.

¹² Bon nombre de spécialistes de la question de la masculinité ont montré l'importance des images culturelles et des modèles de masculinité mis en jeu par les médias pour le développement identitaire des hommes dans les sociétés occidentales. Nancy Chodorow associe notamment ce phénomène à l'absence ou à la distance de la figure du père au sein des structures dominantes de parentalité. Voir Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1978, pp. 176-177. Sur la question générale des rapports entre masculinité et médias, je renvoie à l'ouvrage collectif dirigé par Steve Craig (dir.), *Men, Masculinity, and the Media*, London, Sage, 1992.

séries télévisées, par les films, par les *comics*, les revues périodiques, les romans, les productions vidéoludiques, la publicité ou la presse quotidienne. Parmi toutes ces productions, ce sont à n'en pas douter les fictions issues de l'industrie cinématographique contemporaine qui ont proposé l'expression la plus sensible, visible et populaire des tensions entre identité masculine et modernité technologique. En témoignent les résonances technophobes des affrontements narrativisés qui, dans le cinéma de ces dernières années, mettent en perspective, sur un mode binaire et hiérarchisé, l'endurance physique, l'ingéniosité innée et la supériorité morale de héros masculins – très majoritairement blancs, hétérosexuels et issus de la classe moyenne – avec la rationalité froide, la puissance génocidaire et l'insensibilité émotionnelle associées aux machines. Viennent instantanément à l'esprit les épisodes de la guerre que John Connor mène contre le soulèvement des machines de Skynet (*Terminator 2 : Judgment Day* [1991], *Terminator 3 : Rise of the Machines* [2003], *Terminator Salvation* [2009]), le combat qui oppose Neo à la Matrice (*The Matrix* [1999], *The Matrix Reloaded* [2003], *The Matrix Revolutions* [2003]), celui de Obi-Wan Kenobi contre le Général Grievous (*Star Wars, Episode III. Revenge of the Sith*, 2005), celui de Jake Sully contre le complexe militaro-industriel épaulé par le colonel Quaritch (*Avatar*, 2009) ainsi que ceux des personnages interprétés par Will Smith et Tom Cruise à l'endroit de la prépotence technologique des extra-terrestres qui menacent d'envahir la terre (*Independence Day* [1996], *War of the Worlds* [2005]). On peut aussi évoquer, plus en amont, la lutte de Dave Bowman contre le superordinateur HAL (*2001 : A Space Odyssey*, 1968), celles de Luke Skywalker contre Darth Vader (*Star Wars*, 1977), de Deckard contre les répliquants de la « Tyrell Corporation » (*Blade Runner*, 1982), de Kyle Reese contre le Terminator (*The Terminator*, 1984) ou encore d'Alex Murphy/Robocop contre la corporation OCP et son robot exterminateur (*Robocop*, 1987). C'est à l'exploration de cette relation conflictuelle entre « l'homme et la machine » dans le cinéma contemporain américain que je projette de consacrer la présente recherche. Comme je l'ai signalé plus haut, cette exploration sera guidée par le postulat selon lequel la prévalence de l'usage genré (*gendered*) de cet antagonisme constitue un mode de légitimation de certains types de masculinité comme normes dominantes de la société étasunienne.

Précisons cependant que, en dépit du rattachement de l'intégralité de ces exemples à la science-fiction et de la prédilection que l'on prête d'ordinaire à celle-ci pour une régulation fantasmatique de l'antagonisme entre l'homme et la modernité, mon étude n'entend pas restreindre son périmètre d'investigation à ce seul genre et encore moins s'inscrire dans une

perspective de genre filmique à proprement parler¹³. Il y a deux raisons principales à ce choix. Tout d'abord, une telle approche revêtirait un caractère problématique dans un travail centré sur une industrie cinématographique qui, sur le plan historique, s'est dès ses débuts montrée encline à l'hybridation et à la reconfiguration continue des genres¹⁴. Ensuite, si ma réflexion prendra bien comme point de départ l'examen de héros issus de films de science-fiction, c'est surtout parce que je tiens l'essor de ce genre pour indicatif d'une tendance culturelle plus profonde qui, justement, transcende les catégories génériques et les cycles propres à la production filmique américaine. Aussi, la « masculinité » qui réside au cœur de mon projet ne sera pas considérée comme l'apanage d'un genre unique, mais comme une configuration translatrice d'identité genrée, repérable aussi bien dans des productions de science-fiction que dans des *biopics*, des péplums, des films catastrophes, des comédies, des films de casse, d'horreur ou d'espionnage. Du reste, ainsi que le note Vivian Sobchack, la question de la relation de l'homme à la modernité technologique imprègne le cinéma hollywoodien de part en part, que ce soit au plan de ses représentations ou de son dispositif structurant :

« En tant qu'industrie et institution capitaliste d'envergure, le cinéma américain a incorporé de façon croissante les nouvelles technologies électroniques au sein même de ses modes de production, de distribution et d'exploitation. Et, en tant que médium symbolique dont la fonction est la représentation, le cinéma américain a aussi de plus en plus articulé les nouveaux sens et les nouvelles sensibilités générés par ces technologies, ainsi que la transformation spatiale et temporelle [qu'elles induisent] de l'expérience contemporaine. »¹⁵

Dans le cinéma étasunien, la relation entre l'homme et la machine représenterait donc un aspect décisif à au moins trois égards, qui se déploient sur autant de niveaux : comme enjeu narratif plus ou moins saillant et caractéristique de nombre de récits filmiques ; en tant qu'expression spectacularisée – attractionnelle –, et donc pointée comme telle, de la rencontre entre l'acteur et les technologies qui rendent sa figuration possible à l'écran ; et puis comme binôme constitutif du dispositif cinéma, compris comme l'agencement des rapports instaurés entre le sujet percevant et la machine par le truchement de l'image projetée, soit la représentation. Résolument axée sur

¹³ Concernant la science-fiction, j'adopte la définition de Vivian Sobchack : « Le film de est un genre filmique qui met en avant une science actuelle, extrapolative ou spéculative et la méthode empirique, en les faisant interagir, dans un contexte social, avec le transcendantalisme plus discret de la magie et de la religion, en vue d'essayer de réconcilier l'homme avec l'inconnu. » Vivian Sobchack, *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Rutgers, New Jersey, 1987, p. 63.

¹⁴ A ce sujet, on lira : Rick Altman, « Reusable Packaging : Generic Products and the Recycling Process », in Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 1998, pp. 1-41 ; Geoff King, *New Hollywood Cinema. An Introduction*, Londres/New York, I. B. Tauris, 2002, pp. 116-146. Sur la notion de genre et les possibilités d'approches qui lui sont attachées, voir Raphaële Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 [2002].

¹⁵ V. Sobchack, *Screening Space...*, pp. 223-224.

l'exploration de l'expression filmique de la première relation, mon étude gardera néanmoins en point de mire la recherche d'une corrélation éventuelle entre la propension du cinéma américain à mettre en scène le rapport a priori contradictoire de l'homme à la modernité technologique et les façons dont les conditions de réception spectatorielle se sont trouvées infléchies par les mutations des technologies de l'image et du son qui constituent, mais aussi concurrencent le dispositif cinéma.

Il importe par ailleurs de souligner qu'en me donnant comme objet les représentations filmiques de l'antagonisme entre l'homme et la machine, je ne cherche pas à suggérer qu'il s'agit là d'un trait neuf de la culture américaine, comme les cas de *Mr. Smith Goes to Washington*, mais aussi de *Modern Times* (1936) suffisent à l'indiquer. Nonobstant les effets délétères qui pourront être associés à la technologie, mon objectif n'est pas non plus de contester la part considérable de fascination, d'engouement ou d'euphorie que cette dernière tend à susciter, que ce soit dans le cadre de ses manifestations concrètes ou au plan de l'imaginaire. Enfin, je ne voudrais pas laisser davantage entendre que la perception de l'homme, du « vrai », doive se réduire à celle d'un nouveau Luddite¹⁶, c'est-à-dire une personnalité qui serait irréductiblement opposée aux machines ou à toute forme de progrès technique. Pour l'heure, il convient plutôt de relever que la trivialité et la récurrence de l'emploi de cette opposition schématique trahissent une tension diffuse propre à la part que prennent ou ont pu prendre les nouvelles technologies dans la mise à mal – fantasmatique ou avérée – de l'identité masculine américaine. Une tension qui, en conséquence, déterminerait singulièrement les modalités d'accession de l'individu à la masculinité.

Comme l'exemple de Barack Obama le suggère, mais aussi dans le registre fictionnel qui est le nôtre, les cas du Sénateur Smith, de Neo, de John Connor, de Luke Skywalker ou de Jake Sully, c'est surtout pour les figures prépondérantes de la culture étasunienne que la technologie paraît constituer une force antinomique et structurante, a fortiori porteuse de sens. Partant, j'ai fait le choix de diriger mon attention prioritairement sur les personnages héroïques du cinéma américain contemporain, ou plus précisément sur ces masculinités que le sociologue Robert Connell qualifie d'« hégémoniques », en ce sens qu'elles se définissent par la relation verticale de subordination

¹⁶ D'origine anglaise, l'expression *Luddite* renvoie aujourd'hui, dans sa généralité, à la révolte de l'individu contre la société industrielle ou postindustrielle. Historiquement, elle tire son nom du *Captain Ludd*, un personnage probablement imaginaire, meneur supposé d'un mouvement de contestation clandestin qui s'est distingué par son opposition aux machines industrielles et par la destruction de métiers à tisser dans l'Angleterre des années 1811-1812. A ce sujet, on lira : Vincent Bourdeau, François Jarrige, Julien Vincent, *Les Luddites. Bris de machines, économie politique et histoire*, Clamecy, Ere, 2006. Dans un registre plus marqué par une vision pessimiste et autonome de l'essor technologique, on consultera : Kirkpatrick Sale, *La Révolte Luddite : briseurs de machines à l'ère de l'industrialisation*, trad. de l'américain par Celia Izoard, Paris, L'Echappée, 2006 [1995].

ou de marginalisation « naturelle » qui les lie aux représentants de toute autre identité catégorielle¹⁷.

Ce parti pris, qui présuppose un rapport quasi inextricable entre le statut narratif du protagoniste et son identité sexuée, inscrit ma recherche dans deux perspectives enchâssées. La première, d'ordre général et axée sur l'histoire culturelle et politique des représentations, repose sur un postulat d'origine socio-anthropologique couramment admis : loin de constituer un simple divertissement qui ne serait destiné qu'à mystifier les masses, le cinéma dominant remplit une fonction sociale primordiale, dans la mesure où ses récits participent des discours propres à la culture dans laquelle ils s'insèrent et tendent, du même coup, à atténuer les tensions qu'elle produit¹⁸. C'est notamment le point de vue de Linda Williams, pour qui la popularité des films américains procède précisément de leur « aptitude à résoudre en apparence des contradictions fondamentales à un niveau mythique »¹⁹. Les productions culturelles prennent ainsi part à une économie complexe et interdynamique : leurs représentations déterminent les modalités de perception et d'identification sociales des individus, alors qu'elles sont aussi structurées par ces modalités et les transformations qu'elles connaissent au sein du champ opératoire. La seconde, plus spécifique, est attachée à l'analyse historique du genre (*gender studies*) en tant que principe organisationnel de la vie sociale et mode privilégié de structuration de ces représentations. Profondément influencée par les courants de pensée féministes de la « seconde vague » (qui va de 1963 à 1981²⁰) et les luttes minoritaires des années 1960, cette perspective interdisciplinaire prend dans un premier temps pour objet d'étude les modes de représentation androcentrés des « femmes » et les stéréotypes qui leurs sont attachés au sein du champ culturel et de ses productions, notamment filmiques, littéraires, télévisuelles, musicales et iconographiques. Ce faisant, elle propose d'appréhender la dimension sexuée de l'identité individuelle non plus comme

¹⁷ Je reviendrai plus en détail sur le concept de masculinité hégémonique dans le prochain chapitre. Je me contente pour l'instant de dire que, selon Robert Connell, elle se définit comme « la configuration de pratiques de genre qui incarne la réponse actuellement acceptée au problème de légitimité du patriarcat, qui garantit (ou croit garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes. » Robert Connell, *Masculinities*, St Leonards, Allen & Unwin, 1995, p. 77.

¹⁸ On fait remonter en général l'idée que le récit viendrait suturer les apories du réel, qu'il opérerait une médiation progressive entre différentes contradictions, aux travaux respectifs de Claude Lévi-Strauss et de Paul Ricœur. Chez ce dernier, on trouve notamment le postulat selon lequel « la concordance répare la discordance » *via* la mise en intrigue. Quant à Lévi-Strauss, c'est dans *Anthropologie structurale*, en 1958, qu'il affirme que « l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction ». Voir : Paul Ricœur, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, pp. 66-104 ; Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 254.

¹⁹ Linda Williams, « Melodrama Revised », in Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 49. Pour un exemple d'étude menée dans une perspective anthropologique du cinéma américain contemporain, voir Lee Drummond, *American Dreamtime : Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*, London, Littlefield Adams Books, 1996.

²⁰ Sur le féminisme de la « seconde vague », on lira Flora Davis, *Moving the Mountain : The Women's Movement in America since 1960*, New York, Simon & Schuster, 1991.

une donnée de nature, surdéterminée par le dimorphisme sexuel humain, le code génétique, l'influence hormonale ou un dessein divin, mais à la manière d'un fait de culture, une construction discursive à la fois historique et sociale, variant en fonction de l'espace et du temps²¹. Très productive, cette perspective se reconfigure pourtant de manière fondamentale à l'orée des années 1990, à la faveur d'une historicisation nette des catégories de « sexe » et de « femme » ainsi que d'une actualisation proprement étasunienne des *cultural studies* en provenance de Grande-Bretagne²². Les représentant-e-s de ce champ d'étude réorientent alors leur attention vers les enjeux plus larges de pouvoir, de hiérarchie et d'intérêts sociaux qui trouvent à s'exprimer à travers le genre. Cette reconfiguration, qui jette les bases de travaux plus directement dédiés à la question des masculinités, est à mettre principalement au crédit des chercheur-euse-s tel-le-s que Joan Scott ou Thomas Laqueur²³, mais surtout des théoriciennes dites *queer* que sont Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick et Judith Butler. Ce sont les travaux de ces dernières qui, sous l'influence prépondérante de ce que d'aucuns appellent la *French Theory*²⁴, contribuent de la façon la plus décisive à faire voler en éclats la binarité normative et l'essentialisme des genres, en démontrant l'inexistence prédiscursive du concept de « sexe » ainsi que la fluidité et la multiplicité des identités genrées²⁵. Dans leur sillage, la féminité, mais aussi dorénavant la

²¹ La distinction entre « sexe » et « genre » s'institutionnalise à partir de sa formulation dans l'ouvrage séminal de Robert Stoller, *Recherche sur l'identité sexuelle : à partir du transsexualisme*, trad. de l'anglais par Monique Novodorski, Paris, Gallimard, 1978 [1968].

²² Précisons que les *women's studies*, puis les *gender studies* vont s'instituer à la fois dans la filiation et contre les *cultural studies* qui se sont développées en Grande-Bretagne depuis le tournant des années 1960. En effet, si, aux Etats-Unis, ces recherches procèdent du même courant général que ces dernières, se proposant d'envisager la culture et la société comme un espace de conflit sémiotique pour l'hégémonie, plutôt que comme une idéologie, leur émergence dans les années 1980 est simultanément marquée par le fait qu'elles s'élèvent contre l'ethnocentrisme et l'androcentrisme qui caractérisent une grande partie des analyses issues du champ culturaliste britannique. Voir François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, pp. 143-167.

²³ Voir Joan W. Scott, « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », in *American Historical Review*, vol. 91, n°5, 1986, repris dans *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988, pp. 28-50 ; Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. de l'américain par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992 [1990].

²⁴ Voir par exemple Sylvère Lotringer and Sande Cohen (dir.), *French Theory in America*, New York, London, Routledge, 2001 ; F. Cusset, *op. cit.*

²⁵ Axées sur les rapports privilégiés entre genre, sexualité et identité, les théories et études *queer* sont à l'origine d'une démarche épistémologique influente qui a notamment permis de dénaturaliser les catégories de « sexe » et de dénormativiser la binarité des genres en explorant ses interstices aussi bien qu'en mettant en exergue la dimension historique de la relation qu'elles entretenaient avec les données qui les sous-tendaient. De manière générale, les approches dites *queer* visent à la production d'effets de décentrement par la voie desquelles l'universalisme du point de vue peut être déconstruit, les identités sexuelles ou de genre désessentialisées et dénormativisées. Pour cela, ces théories postulent notamment, à la suite de Foucault, que le genre et la *sexualité* sont des formations et des pratiques discursives – le fruit de l'ensemble des discours, des techniques et des actions que l'on mobilise pour les exprimer –, insistant par exemple sur la nécessité de s'extraire de la perception appauvrie de la sexualité qui veut que toute pratique ou identité de genre s'articule autour de l'opposition dissymétrique entre une hétérosexualité normale et une homosexualité pathologique. A ce sujet, on lira notamment : Teresa de Lauretis (dir.), « Queer Theory : Lesbian and Gay Sexualities », in *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 2, n°3, 1991 ; *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. de l'américain par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, 2007 [1987, 1991, 1999] ; Judith Butler, *Trouble dans le genre* (Gender Trouble). *Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'américain par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, 2006 [1990] ; *Ces corps qui comptent*.

masculinité, ne s'apprécie plus guère en tant que genres résultant des sexes – au sens génital, essentiel et anhistorique du terme –, mais comme les deux principaux termes d'une fiction culturelle dominante dans laquelle le genre précède le sexe. Elles envisagent dès lors la féminité et la masculinité comme l'expression réductrice, voire minimale, d'une matrice d'intelligibilité universalisante et obsessionnellement dualiste au travers de laquelle les actrices et les acteurs du champ sont le plus souvent amené·e·s à donner corps à leurs relations de pouvoir et de savoir, aux différences et aux inégalités sociales qu'ils réfèrent en retour, de façon fantasmatique, aux distinctions anatomiques entre femmes et hommes. Dans ce contexte, mon étude s'emploiera à montrer en quoi la construction normative de la prééminence masculine repose avant tout sur une réaffirmation de la différence dualiste des sexes et, du même coup, sur un travail de conformation binaire visant à désavouer, voire à confiner dans l'hétérotopie toute alternative aux codifications sexuées dominantes que sont le masculin et le féminin hétérosexuels, blancs, de classe moyenne, déistes, monogames et reproductifs. Elle entend ainsi participer à une réflexion sur les modalités de production des normes sociales en matière de conduite sexuée, mais aussi à une démarche d'historicisation et, par-là, de mise sous tension politique de ce qui se donne comme des configurations naturelles de genre.

0.1. Origines et contours de la problématique

Avant de définir mon objet avec plus de précision, il importe d'en esquisser les contours en évoquant sa généalogie. Ce projet de recherche procède de la corrélation de trois constats, dont chacun relève d'une des perspectives historiques à la confluence desquelles se situera mon domaine d'investigation. Le premier de ces constats – sans conteste le plus déterminant – est extrait de l'histoire encore embryonnaire des technologies et des travaux qui s'attachent à rendre compte de leur prolifération, de leur transfert et de leur réception. Depuis plusieurs années, la plupart de ces recherches n'ont cessé de souligner l'importance des percées et des progrès accomplis dans les sciences dès les *sixties*, mais également au milieu des années 1990, et l'avancée technologique, culturelle, sociale et politique qui s'en est suivie. Effectivement, bien que ces travaux reconnaissent la nature cyclique et progressive des phénomènes qui sous-tendent la plupart des innovations technologiques, ils signalent que ces développements peuvent parfois se produire, notamment dans la perception que le public en a, sur un mode plus abrupte et discontinu

De la matérialité et des limites discursives du "sexe", trad. de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009 [1993] ; Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985 ; *Epistémologie du placard*, trad. de l'américain par Maxime Cervulle, Paris, Editions Amsterdam, 2008 [1990] ; Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones*, Paris, Editions Amsterdam, 2006 [2001] ; Ellis Hanson (dir.), *Out Takes : Essays on Queer Theory and Film*, Durham & London, Duke University Press, 1999.

que d'ordinaire²⁶. Ainsi, pour un grand nombre de ces recherches, après une « ère des machines » qui culmine dans la généralisation des paradigmes tayloriste et fordiste, soit les technologies industrielles ou de la production – dont la machine à vapeur, le chemin de fer et l'automobile restent exemplaires –, se fait jour, autour de 1970, une ère des technologies dites postindustrielles ou de la reproduction. Trouvant un de ses fondements les plus décisifs dans l'invention du transistor au silicium (1954)²⁷, cette ère particulière se caractérise, dans un premier temps (jusque vers le milieu des années 1980), par le développement de l'électronique, des microprocesseurs et de l'ordinateur, l'avènement de l'automation, de l'aérospatial, de l'informatisation, l'arrivée de la carte de crédit, de la télévision en couleur, de la vidéo, l'essor des dispositifs vidéoludiques, puis, dans un second temps, dès le milieu des années 1990, par l'émergence de l'Internet et du *world wide web*, du téléphone cellulaire, de la génétique, des technologies digitales, des neurosciences cognitives ainsi que des bio et nanotechnologies²⁸. Si le XX^e siècle connaît de nombreuses mutations dans les champs du savoir, des sciences et des techniques, ce qui frappe le plus quant à ces deux vagues successives tient incontestablement à l'abondance des découvertes, mais surtout à la vitesse croissante de propagation de leurs applications et à la brutalité des *chocs* qui en découlent. Outre le procès de miniaturisation dont elles font l'objet, les technologies de la seconde vague qui débute dans les années 1990 se distinguent en effet par une vitesse de diffusion accrue, même en comparaison de celle déjà élevée de la première. Tandis que, en février 2001, les revues scientifiques publient la séquence quasi complète des trois milliards de bases du génome humain, au même moment, près de 130 millions d'Américain·e·s ont souscrit un abonnement à un réseau de téléphonie mobile et 72,3% d'entre eux ont une forme ou une autre d'accès « en ligne »²⁹. Les ordinateurs connectés au réseau internet sont ainsi passés de plus de 500'000 en 1991 à 125,8 millions en 2002. Pour saisir la fulgurance du développement de l'accès à la toile aux Etats-Unis et les implications sociales et culturelles qu'une telle mutation engage, on doit comparer son essor à celui d'autres médias : il a fallu 38 ans au téléphone pour qu'il intègre 30% des foyers américains, 17 ans à la télévision et 13 ans aux ordinateurs personnels. L'Internet aura mis

²⁶ La part de l'hypothèse que je sou mets ici fait notamment écho à celle du groupe de recherche *Imagined Futures* (IFUT), cofondé par Thomas Elseasser et Wanda Strauven à l'Université d'Amsterdam, pour les périodes 1870-1900 et 1970-2000. Voir <http://www.imaginedfutures.org/>

²⁷ L'ensemble de l'électronique contemporaine repose sur les transistors au silicium, ces dispositifs basés sur le contrôle du flux des charges électriques. Pour donner la mesure de leur importance, on peut noter qu'en 2007, il en a été fabriqué 10 milliards de milliards, soit environ 10 millions par jour et par habitant de la planète.

²⁸ Voir notamment Jean Baudet, *De la machine au système. Histoire des techniques depuis 1800*, Paris, Vuibert, 2004, p. 419-563 ; Jean-Yvon Birrieu, *Histoire de l'informatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 ; Howard P. Segal, *Future Imperfect : The Mixed Blessings of Technology in America*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1994 ; David E. Nye, *Narratives and Spaces : Technology and the Construction of American Culture*, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 161-175.

²⁹ United States Census Bureau, « Cellular Telecommunications Industry », Table 1112, 2008 ; Rita Tehan, *Internet Statistics : Explanation and Sources, CRS report for Congress*, The Library of Congress, 2002, p. 3.

seulement sept ans à atteindre un tel niveau³⁰. De tels bouleversements ne furent à l'évidence pas sans effets sur la culture américaine, à commencer par le sentiment de déshumanisation qui accompagna fréquemment l'émergence de ces technologies et leur mise en circulation.

Ce premier constat relatif au développement technologique et à ses effets durant les dernières décennies en appelle immédiatement un second, issu cette fois des études dédiées aux identités sexuées et, plus particulièrement, à l'histoire de la masculinité et des hommes américains. Selon la majeure partie de ces travaux, les années postérieures à 1968 constituent une importante période de « crise » pour les relations de genre aux Etats-Unis et à plus forte raison pour les modèles traditionnels de masculinité blanche³¹. Si les points de vue divergent quant aux origines exactes, aux expressions et aux conséquences concrètes de ce qu'il est aujourd'hui communément admis d'appeler « la crise de la masculinité »³² – une crise tour à tour perçue comme la perturbation d'un système, une pure rhétorique de la victimisation ou un bouleversement sensible des fondements de la masculinité –, la plupart des chercheur-se-s s'accorde néanmoins sur les grandes articulations d'une hypothèse interprétative en vertu de laquelle le sentiment de décentrement éprouvé par l'homme blanc de classe moyenne, dans le courant des années 1960, serait le fait d'un certain nombre de facteurs socioculturels interdépendants. Parmi ces derniers, on peut citer les revers traumatiques de la guerre du Vietnam, l'avènement du capitalisme multinational, l'essor des mouvements d'émancipation féminine, la tertiarisation du travail, les revendications de droits civiques par les minorités noires, l'émergence des mouvements gays et lesbiens, la remise en cause des modèles familiaux dominants, l'intensification de la crise de confiance vis-à-vis des élites, le développement par les démocrates du *welfare state*, la poussée du consumérisme ou encore la baisse des revenus des classes moyenne et inférieure liée à la fin de la croissance économique d'après-guerre³³. Longtemps structurée comme une instance « invisible »,

³⁰ R. Tehan, *op. cit.*, pp. 4-5.

³¹ Voir Sally Robinson, *Marked Men. White Masculinity in Crisis*, New York, Columbia University Press, 2000 ; Michael Kimmel, *Manhood in America. A Cultural History*, New York, Oxford University Press, 2006 [1996], pp. 192-215 ; Roger Horrocks, *Masculinity in Crisis : Myths, Fantasies, and Realities*, New York, St. Martin's Press, 1994 ; David Savran, *Taking It Like a Man. White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1998 ; Anthony Clare, *On Men : Masculinity In Crisis*, London, Chatto and Windus, 2000 ; John Beynon, *Masculinities and Culture*, Buckingham, Philadelphia, Open University Press, 2002 ; Susan Faludi, *Stiffed. The Betrayal of the American Man*, New York, William Morrow and Compagny, 1999.

³² Je privilégie l'usage de cette expression par commodité de langage. On gardera toutefois à l'esprit les réserves émises par Robert Connell quant aux difficultés d'application de la notion de « crise » à des masculinités qui, en tant que « configurations de pratiques structurées par les relations de genre », ne sauraient être, à elles seules, sujettes à pareil événement. Voir R. Connell, *op. cit.*, p. 84. De plus, la « crise » dont je parle ici ne doit pas être confondue avec les phénomènes qui, au tournant du XIX^e siècle, président à l'émergence du concept même de masculinité, tel qu'entendu ici, et qui, comme on le verra dans la chapitre 2, problématisent en tant que tel tout rapprochement entre les notions de « crise » et de « masculinité ».

³³ Voir Susan Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press, 1989 ; *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994 ; Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action Cinema*, London/New York, Routledge, 1993 ; Sharon Willis, *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*,

« indivisible » et « immatérielle », la norme neutre et non marquée à partir de laquelle toutes les autres identités se déclinent, la masculinité se voit ainsi stigmatisée, mise en exergue en tant qu'identité sexuée, son socle fragilisé par les bouleversements historiques et les discours qui traversent les années 1960. Que ce soit dans le champ académique ou au sein des cercles militants, elle fait dès lors l'objet d'une vaste entreprise de démystification et de contestation qui, à son tour, *via* les différents relais qu'elle trouve et qui l'alimentent corrélativement, favorise une critique plus large de l'androcentrisme ainsi que des formes de pouvoir et de privilèges qui lui sont attachés. Si ces mouvements de fond débouchent, avec les années, sur l'apparition de mouvances et de discours dont les origines et les visées sont diverses, allant de la réforme proféministe³⁴ au masochisme réflexif³⁵, en passant par les théories et politiques *queer*³⁶ et des tentatives de réhabilitation telles que le masculinisme mythopoétique³⁷, ils trouvent un de leurs échos les plus retentissants dans le *backlash* essentialiste dont l'ère reaganienne constituera l'acmé³⁸. Susan Jeffords, dont les travaux sur ce phénomène ont fait date, a proposé l'expression de « remasculinisation de l'Amérique » pour désigner le travail culturel prédominant de cette période. Selon elle, l'abondance et la popularité des récits littéraires et filmiques centrés sur la guerre du Vietnam autour de 1980, leur refus d'aborder des questions d'ordre sociopolitique ainsi que l'esprit viril et solitaire qui anime leur idéologie témoignent, de façon symptomatique, d'une volonté de refonder la masculinité américaine par la réaffirmation de la solidité périphérique du corps du soldat au même titre que celle de la Nation³⁹. Cette reconstruction de l'identité masculine nationale – sur laquelle on reviendra – serait ainsi le fait d'ouvrages comme *The Bamboo Bed* de William Eastlake, *Les Armées de la nuit* de Norman Mailer et de films à succès tels que *The Deer Hunter* (1978), la série des *Rambo* (1982, 1985, 1988) ou encore celle des *Missing in Action* (1984, 1985, 1988). A travers le mélange de faits réels et de fiction qu'ils opèrent, ces récits ont

Durham/London, Duke University Press, 1997 ; Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; D. Savran, *op. cit.* ; Elizabeth G. Traube, *Dreaming Identities: Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Film*, Boulder and Oxford, Westview Press, 1992. Pour un bref aperçu de la condition économique des classes moyennes depuis le tournant des années 1970, voir Jacques Mistral, *La Troisième révolution américaine*, Paris, Perrin, 2008, pp. 75-82.

³⁴ Voir Lynne Segal, *Slow Motion : Changing Masculinities, Changing Men*, London, Rutgers University Press, 1990 ; Elisabeth Badinter, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992 ; Marc Feigen Fasteau, *Le Robot mâle*, trad. de l'américain par Danièle Neumann, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1980 [1974].

³⁵ D. Savran, *op. cit.*

³⁶ J. Butler, *op. cit.* ; T. de Lauretis, *Théorie queer....*

³⁷ Robert Bly, *Iron John. A Book about Men*, Cambridge, Da Capo Press, 2004 [1990] ; traduction française : *L'Homme sauvage et l'enfant. L'avenir du genre masculin*, trad. de l'anglais par Christian Cler et Maxime Loiseau, Paris, Seuil, 1992. Voir aussi Warren Farrell, *The Myth of Male Power : Why Men are the Disposable Sex*, New York, Simon and Schuster, 1993.

³⁸ Désignant la réaction machiste des années 1980 face à la mise à mal des modèles dominants de masculinité aux Etats-Unis, le terme *backlash* a été popularisé par l'ouvrage de la journaliste américaine Susan Faludi, *Backlash. La Guerre froide contre les femmes*, trad. de l'américain par Lise-Eliane Pomier, Evelyne Chatelain, Thérèse Réveillé, Paris, Antoinette Fouque, 1993 [1991]. Voir également Barbara Ehrenreich, *The Hearts of Men. American dreams and the Flight from Commitment*, New York, Anchor Press, 1983.

³⁹ S. Jeffords, *The Remasculinization....*

cherché à réinscrire leurs protagonistes au sein d'un contexte homosocial qui légitime le spectacle de leurs corps genrés, la démonstration du caractère inné de leur endurance psychique et physique et, par-là, la réintégration triomphale de leurs valeurs masculinistes à une société qui les aurait mises au banc.

Ma dernière constatation provient précisément du champ de l'histoire du cinéma, dont nombre de recherches montrent que les années 1970 et 1990, c'est-à-dire les deux périodes qui ont vu l'avènement conjoint de certaines technologies postindustrielles importantes (comme l'ordinateur pour la première et l'Internet pour la seconde) et de la « crise » sociosexuelle de l'identité masculine aux Etats-Unis, ont été marquées, de façon presque synchrone, par l'essor de deux genres filmiques dont les enjeux narratifs et l'iconographie se fondent justement, pour une large part, sur le caractère problématique de la relation que l'homme entretient avec la modernité technologique : la science-fiction et le film catastrophe⁴⁰. En effet, là où le premier genre s'ingénie d'ordinaire à mettre en avant les excès et l'artificialité déshumanisante de la technologie, plaidant de la sorte pour un retour aux valeurs supposément primordiales d'une nature grandiose et immuable, le second célèbre la puissance quasi divine et rédemptrice du déchaînement de cette dernière – éruption solaire ou volcanique, tornade, iceberg, tremblement de terre, astéroïde, raz-de-marée, etc. – en vue de révéler la trop grande dépendance de l'homme vis-à-vis de la technologie, voire le caractère décadent de la culture moderne. Parmi les productions les plus emblématiques des années 1970-1980, on peut citer *Planet of the Apes* (1968), *2001 : A Space Odyssey* (1968), *Airport* (1970), *THX-1138* (1971), *Omega Man* (1971), *The Poseidon Adventure* (1972), *Soylent Green* (1973), *Westworld* (1973), *The Towering Inferno* (1974), *Earthquake* (1974), *Logan's Run* (1976), *Star Wars* (1977), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Superman* (1978), *Star Trek* (1979), *Alien* (1979), *The Empire Strikes Back* (1980), *Blade Runner* (1982), *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982), *The Road Warrior* (1982), *Return of the Jedi* (1983), *WarGames* (1983), *The Terminator* (1984), *Back to the Future* (1985), *Aliens* (1986) ou encore *Robocop* (1987) et *Predator* (1987)⁴¹. Au terme d'une phase transitoire de presque dix ans,

⁴⁰ Sur la périodisation proposée, voir respectivement : J.P. Telotte, *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 ; Geoff King, Tanya Krywinka, *Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace*, London, Wallflower, 2000 ; Stephen Keane, *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*, London and New York, Wallflower, 2006 [2001]. Selon David Bordwell, la science-fiction filmique connaît une importante transformation au tournant des années 1970. Après une première impulsion donnée dans les *fifties* par des films comme *The Day the Earth Stood Still* (1951), *The War of the Worlds* (1953), *Forbidden Planet* (1956) et *The Time Machine* (1960), le genre délaisse définitivement le giron des productions économiquement marginales pour celles de premier plan. Voir David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2006, p. 53.

⁴¹ Pour prendre la mesure de la fortune commerciale de la plupart de ces productions, on consultera : David A. Cook, « Lost Illusions : American Cinema in the Shadow of the Watergate and Vietnam, 1970-1979 », in Charles Harpole (dir.), *History of the American Cinema*, New York, Charles Scribner's Sons, 2000, pp. 497-505 ; Stephen Prince, « A

pendant laquelle la production et le succès des films de science-fiction et catastrophes s'atténuent sensiblement, les deux genres connaissent, dès 1996, une importante recrudescence, sur un mode parfois combinatoire, avec la sortie de réalisations telles que *Independence Day* (1996), *Twister* (1996), *Dante's Peak* (1997), *Starship Troopers* (1997), *The Lost World* (1997), *Titanic* (1997), *Armageddon* (1998), la trilogie *The Matrix* (1999, 2003), la série *Star Wars* (1999, 2002, 2005), *The Perfect Storm* (2000), *A.I.* (2001), *Minority Report* (2002), *Terminator 3 : Rise of the Machines* (2003), *The Day after Tomorrow* (2004), *I, Robot* (2004), *War of the Worlds* (2005), *Robots* (2006), *Transformers* (2007), *Iron Man* (2008), *Wall-E* (2008), *Star Trek* (2009), *Terminator Salvation* (2009), *2012* (2009) et *Avatar* (2009) ainsi que la réédition de films à succès de la première vague comme la trilogie de *Star Wars* (1997), *E.T.: The Extra-Terrestrial* (2002), *THX-1138* (2003), et des remakes tels que *Planet of the Apes* (2001), *Rollerball* (2002), *Poseidon* (2006) ou *I Am Legend* (2007). En outre, il y a lieu d'indiquer que l'essor de ces deux genres filmiques s'inscrit dans une période de mutations importantes pour l'industrie hollywoodienne – qu'on désigne en général par l'appellation *New Hollywood* ou cinéma postclassique – qui, dans les analyses que les historien-ne-s en ont proposées, est étroitement associée à des facteurs économiques, démographiques, sociaux et culturels en lien avec les développements technologiques qu'on a évoqués, notamment *via* les effets de ces développements sur les modes de vie et de consommation. Si je ne m'arrête pas sur les reconfigurations complexes (industrielles, stylistiques, commerciales) qui se sont opérées dans le cadre du *New Hollywood* – elles ont déjà été abondamment étudiées, commentées et discutées ailleurs⁴² –, il faut néanmoins signaler qu'elles sont marquées par un certain nombre de faits qui ont leur importance pour l'objet de cette recherche : l'arrivée d'une génération de réalisateurs dotés d'un savoir-faire technique acquis à la télévision ou dans des universités et des écoles d'art de renom (Martin Scorsese [New York University], Steven Spielberg [California State College], Francis Ford Coppola [UCLA], Georges Lucas [USC]), l'importance croissante du « blockbuster » dans les stratégies

New Pot of Gold : Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989 », in Charles Harpole (dir.), *History of the American Cinema*, New York, Charles Scribner's Sons, 2000, pp. 447-448.

⁴² C'est à un article de Thomas Schatz qu'on doit la popularisation de l'appellation *New Hollywood* pour désigner cette période de changements. Schatz insiste sur le fait que le blockbuster, en tant que production à grand spectacle destinée à jouer en quelque sorte les produits d'appelle dans le contexte de l'essor des multiplexes et des chaînes de télévision, constitue la clé de voûte de l'organisation des studios à compter des années 1970. Cette vision quelque peu univoque du Nouveau cinéma américain sera toutefois nuancée par plusieurs chercheurs, dont Geoff King, pour qui cette ère est plutôt marquée par le recoupement de différentes tendances, dont deux des plus importantes sont, certes, le développement du blockbuster (et l'hybridation générique qui l'accompagne), mais aussi d'un marché de niches autour d'autres types de productions, telles que le film indépendant ou d'« auteur ». A ce sujet, on lira : Thomas Schatz, « The New Hollywood », in Jim Collins, Hilary Radner and Ava Preacher Collins (dir.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York, Routledge, 1993 pp. 8-37 ; G. King, *New Hollywood Cinema...* ; Julian Stringer (dir.), *Movie Blockbusters*, London and New York, Routledge, 2003 ; Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood : Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1991 ; Mark Litwak, *Reel Power : The Struggle for Influence and Success in the New Hollywood*, Los Angeles, Silman-James Press, 1986 ; David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It...* ; Justin Wyatt, *High Concept : Movies and Marketing in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1994.

commerciales des studios ainsi que l'émergence simultanée de plusieurs compagnies indépendantes spécialisées dans la production d'effets spéciaux.

C'est au regard de ces différents constats, de la concomitance apparente des réalités qu'ils mettent en lumière, mais aussi de l'engouement populaire considérable suscité par les films susmentionnés et leurs héros que j'en suis venu à formuler l'hypothèse d'un lien tangible entre l'identité masculine hégémonique, telle qu'elle est travaillée et constituée par ces discours filmiques, et la modernité technologique, telle qu'elle est perçue au sein du contexte social de fabrication et de réception de ces réalisations. Compte tenu de l'étendue de l'intervalle couvert par les trois phénomènes qui viennent d'être évoqués, mais aussi des spécificités des phénomènes eux-mêmes, j'ai choisi de concentrer mon attention sur deux périodes précises, dont les bornes sont dessinées par la coïncidence entre des innovations technologiques importantes (*grosso modo* ce qui concerne de l'informatisation pour la première période et ce qui touche à l'Internet et à la téléphonie mobile pour la seconde) et l'essor « remarquable » des deux genres susmentionnés. Ainsi, la première période que je considérerai ira de 1968 (année de sortie *Planet of the Apes* et de *2001 : A Space Odyssey*) à 1987 (qui marque le déclin passager des genres en question), tandis que la seconde, qui constituera l'essentiel de mon étude, prendra comme point départ 1996 (année de sortie de *Independence Day* et de *Twister*) et se conclura en 2009 (avec le lancement d'*Avatar*). En d'autres termes, je postule que, sans être pour autant négligeable (on les évoquera du reste à plusieurs reprises), les années qui vont de 1988 à 1995 sont d'un intérêt moindre pour cette étude, dans la mesure où la rareté des films de science-fiction et catastrophe peut être tenue pour le signe d'un déficit d'intérêt à l'endroit des contradictions générées par le rapport problématique entre l'homme et la technologie. Concernant les films à analyser, j'opérerai mon choix en fonction de plusieurs critères prépondérants. Ces derniers me sont dictés par ma focalisation sur des modèles dominants de masculinité et la nécessité de sélectionner un échantillon de productions représentatives de la prééminence et de la diversité des idéaux de genre qui sont véhiculés à chaque période. Je prendrai par conséquent en considération le succès des films, que ce soit sur le plan de leur accueil public ou critique, mais aussi la notoriété de la star (Sylvester Stallone, Will Smith, Russell Crowe) ou du personnage (Rambo, Jesse James) en tant qu'icône de masculinité, la renommée de l'antagoniste comme contre-type à cet idéal de masculinité (le terminator, Darth Vader), la présence de figures archétypales propres à la culture nord-américaine (le vétéran, le cow-boy, etc.), la popularité de la franchise (*Terminator*, *Star Wars*) ou encore le caractère emblématique du film en regard du cycle générique dans lequel il s'inscrit.

A travers cette étude, je vais donc m'efforcer avant tout de rendre compte, dans une perspective de genre (*gender*), des différentes façons dont les représentations de certains films

parmi les plus appréciés de l'époque attestent l'impression de décentrement fondamental, voire de délitement, que paraît avoir nourri, dans l'imaginaire des hommes hétérosexuels, blancs et issus de la *middle class*, l'économie des changements techniques propre à la société postindustrielle américaine⁴³. Cette recherche projette ainsi de démontrer que le sentiment d'aliénation voire de déshumanisation qui accompagne la réception des nouvelles technologies, que ce soit aujourd'hui ou autour de 1970, doit avant tout se comprendre comme un sentiment de dévirilisation. Située au carrefour de trois histoires, elle comporte de fait deux desseins consubstantiels l'un à l'autre. Si elle aspire, d'une part, à saisir la nature ainsi que les conditions de possibilité d'émergence de l'antagonisme qui caractérise, de façon prédominante, la relation entre la modernité technologique et la masculinité hégémonique, en tant qu'identité de sexe socialement et historiquement construite, elle est, d'autre part, indissociable d'un examen approfondi des modes de représentation cinématographiques des rapports de genre et de la masculinité en particulier. A cela, ajoutons que cette recherche se veut aussi, et peut-être surtout, une exploration de l'expression des plaisirs et des déplaisirs visuels comme narratifs qu'offre le cinéma américain : une investigation de sa faculté d'idéalisation, de réification et d'abjection, des attraits parfois occultés, de l'expérience sensuelle et sensorielle que livre la mise en scène de ses icônes masculines.

0.2. Une réflexion à la croisée de plusieurs champs d'étude

Depuis leur ouverture à l'investigation des représentations de la masculinité dans les années 1980, les études filmiques se sont surtout attelées à un travail de désessentialisation des idéaux de masculinité dominants du cinéma hollywoodien *via* la mise en relation de leurs figurations avec les données politiques, sociales, culturelles et économiques propres à leur contexte de production et de consommation⁴⁴. C'est ainsi que l'hypermasculinité outrancière, la violence excessive, mais aussi la repentance ou l'instinct nourricier des différents héros qui émaillent les films de la fin des années 1960 à nos jours ont pu être envisagés dans leur historicité, à la lumière des nombreux bouleversements que les codes de la masculinité ont endurés durant cette époque. Assimilées le plus souvent à diverses expressions d'une même « masculinité en crise » – indépendamment des sens distincts qu'une telle expression peut revêtir –, ces figures ont notamment été corrélées aux

⁴³ Sur la dimension à la fois hégémonique et « in(di)visible » de l'homme blanc, hétérosexuel, de classe moyenne dans la société américaine, je renvoie à Ross Chambers, « The Unexamined », in *The Minnesota Review*, n°47, 1997, pp. 141-156.

⁴⁴ Si l'ouvrage de Joan Mellen *Big Bad Wolves*, paru en 1977, constitue bien la première étude qualitative dédiée aux représentations de la masculinité dans le cinéma dominant, on s'accorde en général à voir dans le célèbre article de Steve Neale, « *Masculinity as Spectacle* », un moment clé de la théorisation de ces questions au sein des études filmiques anglo-américaines. Voir : Joan Mellen, *Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film*, New York, Pantheon, 1977 ; Steve Neale, « Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema », in *Screen*, vol. 24, n°6, 1983, pp. 2-16.

échecs de l'intervention armée américaine en Asie du Sud-Est, à l'accroissement de la contestation politique et sociale en provenance des mouvements féministes, mais aussi des minorités noires, gays et lesbiennes, ainsi qu'à la montée du sentiment de précarisation socio-économique chez l'homme blanc issu de la classe moyenne.

Parmi les travaux les plus aboutis touchant à ces questions, certains ont par exemple montré que les héros démesurés que campent Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger et Chuck Norris durant les *eighties* pouvaient être perçus comme des figures hyperboliques qui se seraient érigées en réaction et/ou dans le déni de la débâcle du Vietnam, de la libération des femmes et des mouvements émancipatoires en général⁴⁵. A contrario, l'homme adouci et sensible du tournant des années 1990, typiquement incarné par Tom Cruise dans *Rain Man* (1988), Harrison Ford dans *Regarding Henry* (1991) ou Tom Hanks dans *Forrest Gump* (1994), a quant à lui pu être compris comme une prise de distance vis-à-vis de la masculinité fruste et désormais dépassée qui était associée à ces personnages guerriers, pointant de la sorte une tentative de redéfinition de l'identité masculine à l'aune des nouveaux idéaux de sensibilité propres à la période⁴⁶. Sans contester la validité de ces conclusions ou même la pertinence des facteurs explicatifs invoqués, mon travail va s'efforcer d'inscrire l'examen des représentations filmiques de la masculinité américaine dans une perspective plus globale, dans une découpe nouvelle qui tient la modernité technologique et les bouleversements qu'elle engage pour le défi principal qui se pose à la pérennité de l'hégémonie masculine de la fin des années 1960 à nos jours. Il entre à ce titre dans mon projet de montrer que la « crise » communément associée à la masculinité blanche depuis le début des *seventies* est en réalité un phénomène à l'état quasi endémique chez l'homme moderne américain, un trait cyclique sinon définitoire du système de genre au sein duquel il s'inscrit et dont la perceptibilité varie en fonction de l'espace et du temps⁴⁷. Ma recherche se situera en cela aussi bien dans la continuité des études dédiées à la masculinité que dans la filiation des travaux que des chercheur·euse·s tel·le·s que Tom Gunning, Ben Singer, Lynn Kirby ou encore Kristen Whissel ont consacrés aux rapports entre cinéma et modernité⁴⁸. Il y a toutefois lieu de préciser

⁴⁵ Voir à ce titre le chapitre « The Body in Crisis or the Body Triumphant ? », in Y. Tasker, *Spectacular Bodies...*, pp. 109-131.

⁴⁶ Voir S. Jeffords, *The Remasculinization... ; Hard Bodies...* ; Sylvestre Meininger, *Recherche d'une nouvelle masculinité dans le cinéma américain 1977-1991*, Thèse soutenue à Paris III, dirigée par Noël Burch, 1999.

⁴⁷ On relèvera d'emblée que la notion de crise paraît si indissociable de celle de masculinité que et l'ouvrage de Frank Kurtz sur le film noir des années 1940, et celui de Steven Cohan dévolu à la masculinité dans les années 1950 s'interrogent déjà sur une mise en crise de l'identité masculine au cours de ces décennies. Voir : Frank Kurtz, *In a Lonely Street : Film noir, Genre, Masculinity*, London & New York, Routledge, 1991 ; Steven Cohan, *Masked Men : Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1997.

⁴⁸ Tom Gunning, « Heard over the Phone : *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology », in *Screen*, vol. 2, n°32, 1991, pp. 184-196 ; « Modernity and Cinema : A Culture of Shocks and Flows », in Murray Pomerance (dir.), *Cinema and Modernity*, New Brunswick N.J., Rutgers University Press, 2006, pp. 297-315 ; Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early sensational Cinema and its Contexts*, New York,

que si le phénomène de crise renvoie bien chez moi à l'idée de récit, d'une mise en tension entretenue qui implique une narration, ce récit n'engage pas pour autant une visée téléologique qui culminerait inévitablement dans le retour à un prétendu âge d'or de la masculinité, la reviviscence d'une ère de félicité et de stabilité immémoriales. Les identités de sexe sont des concepts discursifs instables, performatifs et résolument contradictoires. A cet égard, elles s'exposent, s'affirment et se négocient au sein d'un jeu mouvant de relations de pouvoir, « un réseau d'autorisation et de punition » où le principal enjeu, pour la masculinité hégémonique, tend à s'articuler à la possibilité à s'ériger en norme⁴⁹. Voilà pourquoi la « crise de la masculinité » est toujours avant tout *une crise de la signification et de la représentation d'un genre* qui, à l'inverse de l'image homogène qui tend à être produite de lui, n'est jamais exempt de contradictions et de conflit. Mon travail s'attachera à essayer de comprendre par quelles voies cette rhétorique de « crise », parfois désignée comme une forme de « masochisme masculin » propice à l'auto-apitoiement, permet à la fois de résorber les apories et de reformuler les significations propres à la masculinité, afin de tenter d'en refonder le caractère normatif.

Poser la question du rôle de la modernité technologique dans la construction de la masculinité, tenter de comprendre ce qui se joue dans la mise en jeu de cet antagonisme va notamment m'amener à adopter les définitions que Judith Butler et Robert Connell assignent respectivement au genre et à la masculinité⁵⁰. Le recours à ces conceptions me paraît d'autant plus approprié qu'il permettra d'inscrire la question de l'identité sexuée au sein de celle, plus spécifique, de la construction du personnage filmique, telle que celle qui a été théorisée entre autres par Marc Vernet. Le genre masculin sera dès lors considéré comme participant pleinement de l'économie des éléments-attributs qui, d'après Vernet, régit l'évolution des relations entre les personnages et, par voie de conséquence, règle le processus souvent tacite d'accession du personnage filmique à l'hégémonie masculine⁵¹. Interroger l'identité sexuée d'un protagoniste masculin, dans la perspective de l'interprétation engagée par sa relation à la modernité technologique, reviendra ainsi, d'une part, à identifier la manière dont son genre est défini par les procédés signifiants qui structurent son accès à la prédominance masculine dans le cadre du double déroulement du récit et de l'histoire, d'autre part à prêter une attention particulière à la part prise par cette modernité ou par les éléments qui s'y rapportent dans cette entreprise narrativisée de masculinisation. Enfin, de la même manière que l'on considérera, selon l'expression de Michael Kimmel, les « hommes en

Columbia University Press, 2001; Lynne Kirby, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 1997 ; Kristen Whissel, *Picturing American Modernity. Traffic, Technology, and the Silent Cinema*, Durham and London, Duke University Press, 2008.

⁴⁹ J. Butler, *Ces corps qui comptent...*, p. 227.

⁵⁰ J. Butler, *Trouble dans le genre...* ; R. Connell, *Masculinities...*, p. 71.

⁵¹ Marc Vernet, « Le personnage de film », in *Iris*, n°7, (Cinéma et narration 1), Paris, 1986, pp. 81-110.

tant qu'hommes », il sera primordial d'appréhender les films comme des *films*, c'est-à-dire de ne pas les priver de toute leur spécificité de texte filmique en les réduisant à un simple contenu, mais bien plutôt de les replacer dans le contexte de production dont ils tirent leur signification et qu'ils informent en retour⁵². Une telle démarche conduira à envisager les modes de représentation *via* leur forme la plus concrète, c'est-à-dire en intégrant à la lecture leurs singularités structurelles et stylistiques.

Cette *analyse textuelle* ne constituera toutefois que le premier mouvement d'un traitement plus complet du sujet qui m'occupe. Ce dernier réclame en effet une approche dialectique, qui viendra s'articuler autour d'un va-et-vient entre l'analyse de la place occupée par la technologie dans l'édification du genre de « nos » héros et l'examen de la relation que ces significations entretiennent avec les tensions imaginaires propres à la conjoncture socio-historique qui leur est liée. C'est là une visée qui passera par l'instauration d'un dialogue entre les représentations filmiques et ce que l'investigation historique ou sociologique a pu révéler du rapport plus large que la société américaine entretient avec l'innovation technologique. Au reste, pour interroger la nature et les origines de la relation de rivalité entre « l'homme et la machine », je serai conduit à investiguer les fondements historiques et épistémologiques de l'identité masculine, ses conditions de possibilité d'émergence et d'existence, mais aussi à explorer les motifs sous-jacents à cet antagonisme, les modes et les raisons pour lesquelles la culture étasunienne semble travailler de manière quasi obsessionnelle le rapport symbolique de l'homme à la modernité technologique. N'est-il pas en effet paradoxal que pareille opposition se fasse si proéminente à une époque où l'Américain blanc n'a jamais eu autant de richesses matérielles et de ressources techniques à sa disposition ? La technologie, telle qu'elle se conçoit en tant que pratique concrète, mais aussi construction intellectuelle, recouvre-t-elle des propriétés, quand bien même imaginaires, qui contreviendraient à l'affirmation d'une masculinité d'ordre supérieure ? A plus forte raison, comment expliquer qu'une institution aussi « technologique » ou technicienne que l'industrie cinématographique hollywoodienne – de surcroît à un moment-clé du processus de diversification horizontale de ses modes de production, de distribution et d'exploitation – façonne des récits si enclins à la dépréciation de l'un de ses fondements les plus essentiels ? Pourquoi le cinéma constituerait-il le médium privilégié du dialogue que la masculinité hégémonique noue avec la modernité technologique ? Enfin, quelles relations les discours technophobes en lien avec ces représentations entretiennent-ils avec les expressions du « sublime technologique », cette forme

⁵² M. Kimmel (dir.), *Changing Men : New Directions in Research on Men and Masculinity*, Newbury Park, Sage, 1987, p. 11.

d'admiration extatique qui s'exprime, aux Etats-Unis, à l'endroit des prouesses technologiques depuis le milieu du XIX^e siècle ?

Etant donné que je vais m'intéresser en priorité aux différentes manières dont ces films usent de la modernité technologique pour légitimer le pouvoir qu'ils confèrent à leurs figures masculines, il me semble peu productif de circonscrire de façon stricte la notion de modernité technologique. Je propose plutôt de définir celle-ci de manière large, comme l'ensemble des transformations extérieures et perceptuelles qui, sans occulter les facteurs intermédiaires plus spécifiques qui y participent, peut être mis en relation avec l'innovation et le transfert de technologies⁵³. A ce titre, il faut préciser que, dans le cadre de ma recherche, la modernité technologique sera de toute façon moins envisagée sous l'angle de ses actualisations concrètes, c'est-à-dire de la réalité historique de ses usages – des bienfaits et des maux qu'elle a pu occasionner –, qu'à l'aune des représentations et des discours qui, au sein de l'imaginaire social, sustentent son appréhension et son utilisation. Ainsi que Michael L. Smith l'observe à propos des Etats-Unis du milieu du XIX^e siècle :

« [A]u fur et à mesure que la technologie devint plus complexe, et que les décisions qui présidaient à son développement perdirent en visibilité, le public dut de plus en plus s'appuyer sur les *images* de la technologie pour comprendre cette dernière et le progrès. »⁵⁴

Et l'auteur de rappeler que « [l]'histoire de ces images est très différente de l'histoire de la technologie elle-même. » C'est en ce sens que, même si les représentations que j'examinerai procèdent pour une large part de l'expérience que les citoyen-ne-s font des technologies, il s'agira surtout pour moi d'essayer de saisir ce qui est reconnu ou méconnu comme « technologies » et les significations qu'elles recouvrent en tant qu'expression, métaphorique ou non, d'un malaise conjoncturel. Sur ce point, je prends notamment mes distances vis-à-vis d'un certain nombre de travaux en provenance des études filmiques, qui établissent une correspondance bi-univoque entre les représentations issues de la science-fiction et les craintes habituellement associées à leur contexte de production⁵⁵. Pour échapper à ce travers, on suivra Robert L. Heilbroner :

⁵³ Il n'y a pas lieu non plus, à mon sens, d'inscrire cette recherche dans une définition figée d'une notion aussi vaste et vague que celle de modernité. Sur ce sujet, je renvoie au portrait qu'en dresse Henri Meschonnic dans l'essai qu'il lui consacre. Selon Meschonnic, la modernité est notamment « la prévision de ce que c'est qu'être au présent », ce dernier étant entendu en tant que « réseau des intérêts et des pouvoirs, réseau de maintien du passé. » A ce titre, la modernité est donc profondément changeante et discontinue, mais aussi incompatible avec l'idée de son propre dépassement (et donc avec le concept de postmodernité). Voir Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris Gallimard, 1988, p. 13.

⁵⁴ Michael L. Smith, « Recourse of Empire : Landscapes of Progress in Technological America », in Merritt Roe Smith and Leo Marx (dir.), *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*, Baskerville, MIT Press, 1994, p. 40.

⁵⁵ Pour J.P. Telotte par exemple, la fin de l'« ère des machines » tend à investir la figure du savant fou et l'invention scientifique d'inquiétudes relatives aux dérives du taylorisme et du fordisme dans le contexte de la Grande Dépression

« Lorsqu'on se demande exactement de quelle façon la qualité de vie est affectée défavorablement par l'incursion de la machine, on découvre que, quelle que soit l'intensité du mécontentement à l'endroit de la technologie, ces protestations sont principalement métaphoriques. Elles décrivent, souvent de manière captivante, les *sentiments* de l'observateur, mais ne sont pratiquement jamais explicites dans leur description du processus causal qui mène au produit fini qu'elles dénoncent. »⁵⁶

En raison de la part de flottement relevée par Heilbroner dans cette relation, on aura non seulement à charge de débusquer la nature des menaces exprimées *via* les figurations fantasmatiques de la machine oppressante (les déterminations intermédiaires qu'elles court-circuitent en quelque sorte), mais aussi de s'interroger sur le rapport qu'elles entretiennent avec l'identité masculine. Dans ce cadre, la modernité technologique ne saurait donc être considérée exclusivement au sens figuré ou même propre, le premier tendant le plus souvent à recouvrir en partie le second, et vice versa. Elle représentera plutôt la partie la plus visible/lisible de la nature des difficultés qui s'imposent à la masculinité. C'est pourquoi je me propose d'étendre mon examen des images de la technologie au réseau ample de paramètres, de processus insaisissables ou d'éléments intriqués qui, dans l'imaginaire culturel étasunien contemporain, sont susceptibles de renvoyer à la modernité technologique et ses conséquences supposées. Je pense notamment à la foule, au milieu urbain, à la circulation humaine et automobile, aux vastes structures organisées comme l'appareil étatique ou les grandes corporations, aux systèmes financiers, à la culture de masse, à la science, à l'industrie, à la consommation, à l'ordinateur, à la technocratie, au corps militaire, à la figure du savant fou, au clone et bien évidemment à ces machines anthropomorphisées que sont le robot, l'androïde et le cyborg.

La généalogie de ce projet l'a laissé entrevoir, mon questionnement implique une approche interdisciplinaire, à la croisée de domaines d'investigation aussi complémentaires que l'histoire socioculturelle du cinéma, la théorie du récit, l'histoire des hommes et de la masculinité ainsi que l'histoire des technologies et de leur réception. Or, si chacune de ces perspectives de recherche est à la source d'une littérature abondante, qui mêle fréquemment des problématiques connexes, force est de constater le manque de travaux situés à leur confluence commune. En effet, alors que les recherches consacrées aux représentations cinématographiques de la masculinité des quatre

et du scepticisme général qui frappe les progrès apportés par la technologie, avec des films comme *Frankenstein*, (1931), *Six Hours to Live* (1932), *The Invisible Man* (1933), *Island of Lost Souls* (1933), *Mad Love* (1935) et *Dr. Cyclops* (1940). Selon Telotte, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce seraient la peur de l'invasion communiste et le caractère cataclysmique du conflit nucléaire globalisé qui sont appréhendés *via* des récits d'invasions extraterrestres et de mutations corporelles, comme dans *The Thing from Another World* (1951), *The War of the Worlds* (1953), *It Came from Outer Space* (1953), *Them* (1954), *Invasion of the Body Snatchers* (1956), *The Day the World Ended* (1956), *The 4D Man* (1959). Voir : J.P. Telotte, *Science Fiction Film...*, pp. 87-102, mais aussi Mark, Jancovich, *Rational Fears : American Horror in the 1950s*, Manchester, Manchester University press, 1996.

⁵⁶ Robert L. Heilbroner, « The Impact of Technology : The Historic Debate », in John T. Dunlop (dir.), *Automation and Technological Change*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962, p. 19.

dernières décennies ont montré que ces figurations travaillaient, en creux, les changements occasionnés par l'altération des paradigmes sociaux, politiques, économiques et idéologiques de l'après-guerre, il y a lieu de relever que ces études ont en même temps laissé en grande partie inexploré le rôle joué par la modernité technologique au sein de l'entreprise de refondation identitaire que constitue, aux yeux de nombreux spécialistes, le cinéma américain de cette époque. Certes, plusieurs de ces travaux touchant à la période contemporaine abordent, ça et là, la question du rapport de l'homme à la technologie. Mais c'est en général de deux façons. Soit ils bornent leur réflexion au champ du genre science-fictionnel, soit ils finissent par reléguer l'essor technologique au rang de détermination mineure en regard des forces historiques du moment. A titre d'exemple, on peut avancer de façon relativement schématique que les recherches de Sue Short, de Claudia Springer, de Scott Bukatman et de Rocio Carrasco Carrasco, avec l'accent qu'elles mettent sur l'examen de la dimension genrée des représentations du cinéma de science-fiction actuel, pourraient se réclamer de la première tendance, tandis que les ouvrages de Susan Jeffords, David Savran, Sharon Willis et la thèse de Sylvestre Meininger apparaissent, quant à eux, représentatifs de la seconde⁵⁷.

Pour illustrer ce point, on peut prendre le célèbre ouvrage de Susan Jeffords *Hard Bodies*. Cherchant à identifier la part prise par les personnages, les thèmes et les histoires des films qui ont jalonné les années allant de la fin de la présidence de Jimmy Carter à celle de Georges Bush senior dans l'institutionnalisation de la *New Right* américaine⁵⁸, Jeffords s'emploie, dans son étude, à interroger les rapports entre identités masculine et nationale au sein des productions hollywoodiennes de cette période. Si l'auteure vient ainsi à se pencher sur « la contradiction apparente entre la technologie et l'individu » repérable dans des réalisations comme *Robocop* ou *Rambo II*, c'est finalement pour la ramener à une « contradiction qui était inhérente à la philosophie même de Reagan, qui, en dépit de son insistance sur l'innovation technologique, continuait de s'appuyer sur l'individualité, et non sur la technologie, comme véritable base de la

⁵⁷ Sue Short, *Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity*, New York, Palgrave Macmillan, 2005 ; Claudia Springer, *Electronic Eros. Bodies and Desire in the Postindustrial Age*, Austin, University of Texas Press, 1996 ; Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham and London, Duke University Press, 1993 ; Rocio Carrasco Carrasco, *New Heroes on Screen. Prototypes of Masculinity on Contemporary science Fiction Cinema*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2006 ; S. Jeffords, *The Remasculinization... ; Hard Bodies...* ; S. Willis, *op. cit.* ; D. Savran, *op. cit.* ; S. Meininger, *op. cit.*

⁵⁸ Conçue en opposition aux *liberal politics* de la *New Left* démocrate, l'appellation « *New Right* » est (re)lancée par Richard A. Viguerie au début des années 1980 et s'inscrit de façon plus large dans le renouveau que connaît la droite conservatrice à l'époque. Dans la foulée de l'essor d'organisations et de mouvements tels que *The Heritage Foundation*, *The Moral Majority* et *Stop the ERA*, la *New Right* triomphe de façon manifeste en 1980, avec l'élection à la présidence de Ronald Reagan. Voir : Richard A. Viguerie, *The New Right : We're ready to Lead*, Falls Church, Viguerie Co., 1980 ; Barbara Ehrenreich, *Fear of Falling : The Inner Life of the Middle Class*, New York Pantheon Books, 1989, pp. 144-195 ; Sean Wilentz, *The Age of Reagan : A History, 1974-2008*, New York, Harper Collins, 2008.

supériorité américaine sur la pensée soviétique. »⁵⁹ Seulement, bien que cette corrélation ne soit dénuée ni de fondements ni d'intérêt, la diversité des exemples de films technophobes qu'on a d'ores et déjà évoqués, tels que *2001 : A Space Odyssey* (1968), *The Poseidon Adventure* (1972), *The Towering Inferno* (1974), *Logan's Run* (1976) et *Star Wars* (1977) montre bien que la prégnance de ces schémas excède amplement le cadre restreint du cinéma de science-fiction ou de la rhétorique anti-communiste du quarantième président des Etats-Unis.

Il convient réciproquement de noter que les travaux ayant trait aux rapports entre cinéma et modernité technologique ont, pour la plupart, choisi de prêter attention à la question de l'institutionnalisation du médium cinéma, voire à son archéologie, laissant du même coup généralement dans l'ombre la question des implications de genre soulevées par ces investigations. On aura l'occasion d'y revenir, mais je pense ici aux études que Tom Gunning, Ben Singer, Lynn Kirby, Kristen Whissel, Murray Pomerance, Leo Charney et Vanessa R. Schwartz ont consacrées à divers aspects de cette problématique⁶⁰. Enfin, les recherches relevant de l'exploration des relations entre genre et technologie ont, quant à elles, le plus souvent occulté la dimension cinématographique ou même médiatique de leur objet. Là encore, les exemples abondent, que ce soit les analyses de Cynthia Cockburn sur le rapport des employés de l'imprimerie britannique à l'évolution des modalités techniques de leur métier, celles de John Kasson sur les « défis » que la modernité engage pour l'homme blanc dans l'Amérique de la fin du XIX^e siècle, de Rita Felski relatives au caractère genré des représentations de la modernité ou encore les observations de Ruth Oldenziel concernant le rapport qui lie les hommes aux inventions technologiques du début du siècle⁶¹. Il faut en fait se tourner du côté des recherches dévolues aux relations que la culture américaine, dans son acception extensive, noue avec la modernité et ses technologies pour repérer les prémisses de la réflexion que j'entends développer. En ce sens, les études pionnières que Leo Marx, Jackson Lears, Richard Slotkin et David Nye ont menées sur la place occupée par la modernité industrielle et ses effets sociaux à différents moments de l'histoire étasunienne

⁵⁹ S. Jeffords, *Hard Bodies...*, p. 40.

⁶⁰ T. Gunning, « Heard over the Phone: *The Lonely Villa...* », « Modernity and Cinema... » ; B. Singer, *op. cit.* ; L. Kirby, *op. cit.* ; K. Whissel, *op. cit.* ; M. Pomerance (dir.), *op. cit.* ; Leo Charney and Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley and Los Angeles, London, University of California Press, 1995.

⁶¹ Cynthia Cockburn, *Brothers. Male Dominance and Technological Change*, London, Pluto Press, 1983 ; Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1995 ; John Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man : the White Male Body and the Challenge of Modernity in America*, New York, Hill and Wang, 2001 ; Ruth Oldenziel, *Making Technology Masculine. Men, Women and Modern Machines in America, 1870-1975*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999 ; Nina E. Lerman, Ruth Oldenziel, Arwen P. Mohun (dir.), *Gender & Technology. A Reader*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2003.

constitueront autant de jalons à partir desquels je proposerai une esquisse des origines et des expressions du paradigme technophobe qui nous intéresse⁶².

0.3. L'hypothèse du héros postindustriel

Si la direction que j'emprunte tend donc à s'inscrire dans le prolongement de ces derniers travaux, mais aussi de l'ensemble des études évoquées précédemment, poursuivant, empruntant et interrogeant certaines de leurs principales propositions et conclusions, je voudrais l'en démarquer de deux façons : par la contemporanéité et la diversité générique des films que j'examinerai, d'une part, et *via* la place centrale accordée à la question du rôle tenu par la modernité technologique dans la définition de la masculinité hégémonique, d'autre part. Il s'agira ainsi de considérer la technologie non plus sous l'angle d'un facteur discret, mais d'une influence médiatale, profonde et transversale, perceptible au sein de la majeure partie des productions filmiques de la période. C'est dans cette perspective que je formule l'hypothèse qui va tenir lieu de fil conducteur à mon investigation : le cinéma américain serait, autour de 1970, marqué par l'émergence d'une masculinité « nouvelle », celle d'un héros postindustriel dont la prépondérance socioculturelle s'organise en priorité autour du conflit qui caractérise le rapport de son corps et de son esprit aux nouvelles technologies. En narrant les défis que la modernité technologique lance à leurs protagonistes, en (mélo)dramatisant l'expérience douloureuse qui leur est infligée, les films de mon corpus s'emploieraient à sonder les tourments et les désirs de ce « nouveau » modèle de subjectivité masculine. Se faisant, ils s'emploieraient à redéfinir les prédicats de la masculinité américaine en tant que norme identitaire, invitant les spectatrices et les spectateurs à entrer en empathie avec ces figures héroïques sur la base de la force morale et de la résistance physique que leur persévérance connote.

Je place le qualificatif *nouveau* systématiquement entre guillemets car, comme je m'efforcerais de le montrer – et c'est là le corollaire de mon postulat –, ce héros procède moins d'une configuration de pratiques de genre foncièrement inédite que d'un redéploiement exemplaire du concept de masculinité, propre au *self-made man*, qui s'est cristallisé aux Etats-Unis à la fin du XIX^e siècle, au gré de la révolution industrielle. Je ne cherche donc pas à minorer ou à nier l'évolution diachronique et la diversité synchronique des identités masculines qui ont pu être mises en lumière jusqu'à présent, mais à jeter les bases d'un canevas identitaire minimal, d'une

⁶² Leo Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, London, Oxford/New York, Oxford University Press, 1964 ; Jackson Lears, *No Place of Grace. Anti-modernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1981 ; David E. Nye, *Narratives and Spaces : Technology and the Construction of American Culture*, New York, Columbia University Press, 1997 ; Richard Slotkin, *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998 [1992] ; *The Fatal Environment : The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Middletown, Wesleyan University Press, 1985.

« configuration de pratiques de genre » dont je m'attacherai, par la suite, à saisir les cadres et les formes, les implications, les déclinaisons et les transformations. Je soutiens du reste que ce héros ne peut se comprendre adéquatement que *via* une mise en perspective attentive des mécanismes historiques et des facteurs épistémologiques qui prévalent à l'élaboration, dans l'Amérique de la fin du dix-neuvième, de la « masculinité » en tant que modèle dominant d'identité sexuée. Puis, comme j'en fais l'hypothèse, ce serait l'avènement de la société postindustrielle qui donne de nouvelles inflexions à ce modèle. Face aux avancées scientifiques et aux innovations technologiques qui en découlent, la production hollywoodienne constituerait un espace privilégié de restructuration, imaginaire et matérielle, de la masculinité hégémonique, dans le sens où l'homme dominant y est fréquemment redéfini sur un mode performatif afin de s'ajuster aux circonstances changeantes et de réhabiliter les valeurs qui étayent la supériorité naturelle de son identité de genre et de son autorité sociale. Pour autant, le héros postindustriel que je postule ne saurait se résumer à l'articulation d'un nombre fini de stéréotypes ou à l'identification d'une posture figée et inaltérable. En effet, si sa relation à la technologie forme un axe de clivage fondamental pour l'assertion de sa masculinité, il peut, d'une production filmique à l'autre, afficher des attitudes relativement diverses à l'égard de cette technologie, allant du rejet radical au désir d'hybridation partiel. C'est la variabilité de la relation des héros filmiques à la modernité technologique, l'appréhension de leurs postures de rejet, d'adhésion, de doute ou de résignation qui permettra d'éclairer les angoisses, les espoirs et les exigences d'une société toujours plus dépendante de l'innovation ou du renouveau technologiques, mais aussi de cerner la façon dont les bouleversements engendrés par ces transformations tendent à remodeler les pratiques et le corps de l'homme blanc. J'entreprends en conséquence de montrer comment ces pratiques et ces corps « nouveaux », en tant que personnifications d'un certain idéal normatif de masculinité blanche, hétérosexuelle et de classe moyenne, dramatise les mutations occasionnées au fur et à mesure du processus de postindustrialisation qui traverse l'Amérique depuis quarante ans.

Ma recherche se divise en sept chapitres. Le premier, d'ordre méthodologique, va s'appliquer à replacer l'étude de la masculinité au cinéma dans le contexte interdisciplinaire des *cultural*, *gender* et *queer studies*. En croisant les concepts de masculinité hégémonique et de performativité élaborés par Robert Connell et Judith Butler avec celui du personnage filmique théorisé par Marc Vernet, j'espère jeter les bases d'un modèle d'inspiration socio-historique qui permet de rendre compte des relations entre masculinité et modernité technologique au sein des productions envisagées. Conçu dans une perspective historiographique, le second chapitre explore les sources du rapport antagoniste entre masculinité et modernité dans la culture nord-américaine afin de considérer la manière dont la modernité technologique traverse l'histoire de la masculinité et de saisir le rôle-clé que le cinéma joue, dès ses débuts, dans la régulation de la relation entre cette

masculinité et la modernité. Le troisième chapitre explore les représentations de la masculinité hégémonique au cinéma entre 1968 et 1987. Compte tenu des différentes études qui ont déjà été publiées sur cette période, l'apport de cette partie se situera surtout dans un décloisonnement plus net de la question en termes de périodisation et de cartographie des genres. En outre, elle mettra en évidence le fait que la technologie « négative » s'y trouve figurée sur un mode essentiellement masculin qui pousse le héros à réaffirmer le caractère exemplaire de sa masculinité. Les quatre chapitres suivants, qui forment le cœur de mon étude, analyseront la relation contradictoire entre masculinité et modernité dans les films des années 1996-2009. A ce titre, ils envisageront la masculinité à partir d'une typologie constituée de quatre personnages représentant autant de variations sur le thème de la relation complexe que la masculinité noue avec la modernité. Cette typologie va donc s'élaborer sur la base des différents types de rapports qu'on peut repérer entre l'identité masculine et la technologie, mais aussi en considérant les connotations de classe sociale que le personnage véhicule ou son appartenance à certains cycles génériques caractéristiques de la période. En examinant des réalisations telles que *I, Robot*, *Terminator 3*, 2012 et *The Matrix*, le quatrième chapitre s'intéressera par exemple aux diverses manières que le héros technophobe a d'affirmer sa supériorité essentielle par opposition à l'artificialité et la sérialité technologiques. Dans ce cadre, je prêterai une attention particulière aux changements perceptibles dans le paradigme technophobe examiné au chapitre précédent, notamment au fait que les machines n'ancrent plus à cette époque leurs représentations dans des stéréotypes masculins, à l'instar de Darth Vader (*Star Wars*), mais dans des traits que la culture occidentales réfère au féminin. Dans le chapitre suivant, j'aborderai la figure de « l'artiste solitaire », qui est d'après moi une variation romantique sur le thème du héros technophobe, destinée à un public plus « cultivé ». J'étudierai ce personnage à l'aune de deux de ses actualisations (*Confessions of a Dangerous Mind* et *The Prestige*) afin de souligner l'une de ses spécificités les plus saillantes : son opposition à la culture de masse. Le sixième chapitre sera consacré quant à lui à celui que j'ai choisi d'appeler le « héros mythique », soit un personnage sacrificiel, résolument plus « populaire » que l'artiste solitaire, dont l'importance est rendue palpable par la résurgence du péplum au début des années 2000, avec des films comme *Gladiator* (2000), *Troy* (2004), *Alexander* (2004) et *300* (2007). Enfin, mon dernier chapitre se penchera sur la catégorie du « héros polyvalent », un personnage-type composite, formé à partir d'une série de figures (le voleur, l'espion et le super-héros) qui, à l'inverse du héros mythique, se distinguent par leur plasticité et leur proximité relative vis-à-vis des technologies et de la société moderne. Dans ma conclusion, je m'emploierai à souligner la dimension dialectique qui caractérise la relation conflictuelle entre masculinité et modernité, afin d'essayer de dégager, par une brève analyse de *Avatar* (2009), les implications plus larges d'une telle relation.

Chapitre 1. De la quête de masculinité chez le personnage filmique : pour une approche socio-historique de la masculinité au cinéma

Qu'est-ce que la masculinité dès lors que l'on essaie de dépasser son évidence routinière ? Comment « faire l'homme » ? De quelle manière le cinéma exprime-t-il ce que cela signifie d'être masculin ? Comment rendre adéquatement compte de la façon qu'a une production filmique de construire la masculinité hégémonique du ou des personnages qu'elle met en scène ? Sur quelles ressources théoriques s'appuyer ? Quel rapport le genre entretient-il avec le corps au sein de l'univers de la fiction ? Comment mettre en relation des représentations filmiques avec le contexte socioculturel dont elles émanent et qu'elles influencent corrélativement ? L'inscription de la question de la masculinité dans le champ des études sur le cinéma soulève, on le voit sans peine, maintes interrogations d'ordre théorique et méthodologique, au premier rang desquelles réside la façon de prendre en considération la diversité des modalités de figuration offertes à cette égard par l'expression filmique. Or, force est de constater que les travaux dévolus aux représentations filmiques de la masculinité ont souvent laissé, pour partie, en déshérence ces questions ainsi que leurs aspects plus spécifiquement cinématographiques. A partir de ce qui semble être le constat implicite d'une homologie quasi complète entre le genre, en tant que représentation mentale, et sa figuration filmique autonome, la plupart de ces études ont en effet fréquemment borné leurs réflexions théoriques liminaires à la délimitation d'un cadre conceptuel – attaché à une définition de la masculinité, du patriarcat ou du genre pris dans leur historicité – pour mieux se concentrer sur l'analyse des films. L'ambition de ce chapitre est de palier cette carence en essayant de saisir ce qu'est la masculinité dite « hégémonique », par quels moyens effectifs elle est portée à l'existence dans le cinéma hollywoodien, travaillée par le récit filmique et ses modes d'expression. Il s'agira ainsi d'élaborer, en partant d'écrits issus de la sociologie, des études filmiques, des *gender* et des *cultural studies*, de la psychanalyse et de l'anthropologie, un appareil méthodologique d'obédience socio-historique qui autorise, d'une part, l'analyse de la masculinité des héros du cinéma américain en tant que construction narrative et esthétique et, d'autre part, de discuter le rapport que ces figurations entretiennent avec l'imaginaire social et politique de leur époque. C'est là un dessein qui va me conduire à passer d'une proposition de traits définitoires de la masculinité et de sa variante hégémonique à l'examen de leur « incarnation » sous les traits du personnage et du héros filmiques¹. Mais avant cela, il me paraît essentiel de donner un bref aperçu de la genèse et des enjeux propres aux recherches sur la masculinité.

¹ Sur la différence entre personnage et héros filmiques, voir ce chapitre, note 94.

1.1. Savoir sur la masculinité/pouvoir de la masculinité

Des études sur la masculinité en général, on retiendra qu'elles s'articulent de façon prioritaire autour d'un examen historique des rapports de pouvoir, de la légitimité et des formes de privilèges sociaux relatifs à la mise en œuvre de ce genre. C'est du reste parce qu'elles se sont instituées sur ce fond que, d'après Harry Brod, ces recherches doivent se ranger du côté de ce qu'il appelle les *superordinate studies*, c'est-à-dire les travaux dédiés à « l'identification et au démantèlement des mécanismes qui sustentent l'octroi de privilèges » à un groupe social au détriment des autres². Ainsi que bon nombre de recherches le soulignent dès la fin des années 1980, l'intérêt des *masculinity studies* pour la question des rapports de pouvoir et des modalités de leur naturalisation tient en premier lieu au fait que la masculinité a été, jusqu'alors, le plus souvent regardée comme une norme stable, neutre et « invisible », voire l'expression quintessentielle du Sujet³. La plupart des spécialistes s'accordent effectivement sur le fait que cette invisibilité constitue, en vertu de la légitimité des savoirs et des conventions qui la sous-tendent et qu'elle nourrit, la garantie première de l'ascendant social dont jouissent les « détenteurs » de la masculinité⁴. Affranchi des influences particularisantes liées aux fluctuations de l'espace et du temps, l'homme blanc, hétérosexuel et issu de la classe moyenne apparaît pendant longtemps comme une instance spectrale, sans genre et sans histoire, l'« identique » en regard du « différent féminin »⁵. Le modèle explicatif du complexe d'Œdipe, élaboré par Freud dès 1897, illustre bien le caractère politique du procès *via* lequel peut s'accomplir une telle occultation de l'historicité masculine et, partant, la transmutation d'un savoir sur la masculinité (relevant du discursif) en un effet de pouvoir de la masculinité (à la fois discursif et non-discursif). Ainsi que le relève Elsa Dorlin sur la base de l'analyse de Michel Tort, « la mise en place de l'universel œdipien représente un moment clé dans l'histoire de la masculinité et de ses prérogatives ; celui de la mise en place d'un dispositif de savoir/pouvoir qui a consisté à symboliser le pouvoir patriarcal, alors contesté, à l'instituer en figure psychique : le Père. »⁶ A l'époque, le changement déterminant opéré par Freud dans l'analyse des symptômes de ses patients réside dans la substitution de la théorie de la séduction (appelée *neurotica*), qui tendait incidemment à mettre en cause le père dans des contextes de séduction, par un canevas œdipien renvoyant à des dispositions internes au sujet. Cette modification eut pour conséquence

² Harry Brod, « Studying Masculinities as Superordinate Studies », in Judith Kegan Gardiner, *Masculinity Studies & Feminist Theory : New Directions*, New York, Columbia University Press, 2002, pp. 174-175.

³ Sur le sujet comme instance invariablement « déjà masculine », voir par exemple Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Editions de minuit, 1984.

⁴ A noter qu'en France, cette perception de la masculinité comme norme sociale invisible s'est notamment actualisée *via* les écrits de Pierre Bourdieu sur « l'inconscient androcentrique ». Voir Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

⁵ A cet égard, on lira la fameuse anecdote de Michael Kimmel sur l'échange entre une femme noire et une femme blanche qui lui fit prendre conscience de cet état de fait : M. Kimmel, *Manhood in America...*, pp. 2-3.

⁶ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 105. Voir également Michel Tort, *Fin du dogme paternel*, Paris, Flammarion, 2005.

d'évacuer le cadre réel de ces situations équivoques au profit d'une interprétation ancrée dans le fantasmatique. On voit dès lors bien comment, en rapportant des traits tels que la violence masculine à la manifestation d'une pulsion essentielle, à une vérité propre à l'homme, la matrice d'intelligibilité œdipienne a tendu à refonder, en même temps qu'elle le naturalisait, l'ordre patriarcal qui était alors remis en question.

Ce n'est qu'à partir du moment où cet universalisme se voit contesté, que l'homme blanc de classe moyenne cesse d'apparaître, ou plutôt de disparaître, comme une norme inaltérable, que la masculinité commence à pouvoir être perçue pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une catégorie sociosexuelle appréhendable à l'aune des différents dispositifs de savoir-pouvoir, au sens foucauldien de l'expression, qui lui sont sous-jacents. Il faut attendre la radicalité, le pragmatisme et la portée révolutionnaire de la pensée féministe des années 1960, en tant que « reconfiguration d'un vaste champ intellectuel autour des thèmes du pouvoir et de l'inégalité », pour que la masculinité commence à acquérir du relief comme site de pouvoir et devienne progressivement, par la suite, un objet légitime d'investigation scientifique⁷. Toutefois, si le féminisme dit de « seconde vague » joue bien, aux côtés des groupements gays et lesbiens et du *Civil Rights Movement*, un rôle décisif dans la mise en place des conditions de possibilité d'émergence de cette perspective de recherche – au point où Sally Robinson soutient que les études sur la masculinité articulent prioritairement un examen de « la manière dont les hommes ont réagi à la reconsidération féministe de la masculinité » –, il y a lieu de rappeler que ces recherches ne se font pas jour sans heurts, tensions, reformulations et bifurcations⁸. D'abord localisées dans des départements de *women's* puis *gender studies* aux Etats-Unis comme en Grande-Bretagne, les études dévolues à la question de la masculinité, en particulier gay, se développent d'abord de façon très marginale *via* le dialogue à la fois productif et conflictuel qu'elles nouent avec les théories féministes dont elles émanent⁹. Conscient·e·s, d'une part, de la précarité de l'acquis que constitue l'entrée des recherches sur le genre et les « femmes »¹⁰ dans la sphère universitaire, les représentant·e·s de ces courants regardent, initialement, non sans une certaine méfiance toute incursion de l'objet masculin dans un espace académique déjà réputé pour son androcentrisme.

⁷ R. Connell, *Gender & Power : Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 33.

⁸ Sally Robinson, « Pedagogy of the Opaque : Teaching Masculinity Studies », in J. Kegan Gardiner, *op. cit.*, pp. 147-148.

⁹ Outre le décalage temporel entre l'avènement de l'une et l'autre discipline, ce sont l'influence des *cultural studies* et la nature conflictuelle de ce dialogue qui pourraient bien en partie expliquer pourquoi la psychanalyse, en tant qu'outil privilégié des *women's studies*, a été relativement peu usitée dans le cadre des études sur les hommes et la masculinité.

¹⁰ Si je parle encore, à propos des *women's studies*, de l'étude des « femmes », plutôt que des « rôles de femme », de la « condition féminine » ou des « identités sexuées associées au féminin », c'est pour souligner qu'à ce stade de leur développement, ces recherches n'ont, dans une large part, pas encore opéré l'important travail de désessentialisation qui va les caractériser dès la fin des années 1980 et constituera une des prémisses de ce qu'on appelle, à tort ou à raison, le féminisme de « la troisième vague » ou le post-féminisme.

D'autre part, comme le relèvent Harry Brod et Kenneth MacKinnon, en s'intéressant d'abord presque exclusivement à l'étude des « femmes », les *women's studies* ont, paradoxalement et pour partie, contribué à la propension à invisibiliser la masculinité, à l'essentialiser en l'édifiant en un horizon universel de la connaissance : « Laisser l'étude du genre se résumer à l'étude des femmes revient à laisser les hommes vierges de toute connotation de genre et donc normativement humains. »¹¹

Ainsi, loin de ne déboucher que sur des initiatives contre-hégémoniques ou proféministes, visant un gain vers l'équité et la diversité, les critiques du phallocentrisme des *sixties* et *seventies* concourent également à la prolifération de toute une série de savoirs-pouvoirs, de courants de pensée et d'approches, qui, tour à tour, dans le sillage de la diversité des usages qui ont été faits des « sciences de la masculinité » depuis la fin du XIX^e siècle, vont aussi bien enrayer que favoriser le développement de travaux inédits sur le genre. En atteste, d'un côté, l'usage opportun que certains discours masculinistes font de la rhétorique de victimisation initialement associée aux mouvements émancipatoires des années 1960¹². De l'autre côté, la place importante qu'occupent le *backlash* reaganien ou le mouvement du masculinisme mythopoétique de Robert Bly au sein des recherches qui, dans la décennie suivante, contribuent à ce qui peut être perçu comme une consolidation capitale de ce champ disciplinaire¹³. Mais c'est surtout à compter de la prise en considération des catégories de *race*¹⁴ et d'ethnie en provenance des *cultural studies* américaines et des *postcolonial studies*, de l'interrogation par les *women's studies* elles-mêmes de la notion de genre¹⁵, de l'historicisation de la matrice du « sexe », ainsi que sous l'impulsion déconstructiviste déterminante générée par l'avènement des *queer theories* au tournant des années 1990 que les

¹¹ H. Brod, *op. cit.*, p. 166 ; Kenneth MacKinnon, *Representing Men : Maleness and Masculinity in the Media*, London, Hodder Arnold, 2003, p. 8. Pour une étude exemplaire de cette tendance à « invisibiliser » le masculin, voir Christine Stansell, *City of Women : Sex and Class in New York, 1789-1860*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1987.

¹² W. Farrell, *op. cit.*

¹³ R. Bly, *op. cit.*

¹⁴ J'use de l'italique pour le terme de « race » afin de bien souligner son emploi en tant que catégorie de la pensée sociale, attachée au contexte étasunien. A l'instar du genre, la *race* constitue pour moi une catégorie imaginaire qui permet d'articuler sur un mode naturalisant corps, pratiques, valeurs et pouvoir. Toutefois, comme le fait remarquer Gail Bederman, il importe de noter que le lien entre corps et *race* « est encore plus ténu que celui du genre », puisque si ce dernier peut être rapporté à des organes génitaux, la *race* est un « pur signe culturel », qui n'existe pas à l'état de nature. Voir Gail Bederman, *Manliness & Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1995, p. 246. En outre, c'est une des particularités du féminisme radical nord et surtout afro-américain des années 1970 que d'avoir d'emblée insisté sur le haut niveau d'intrication qu'il peut exister entre cette catégorie et celle d'ethnie, de genre et de classe au sein l'articulation des rapports de domination. Dans le domaine des *postcolonial studies*, on consultera notamment Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980 [1978] ; Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952 ; Kimberle Crenshaw, Neil Gotanda, Garry Peller, Kendall Thomas (dir.), *Critical Race Theory : The Key Writings That Formed the Movement*, New York, New Press, 1996. Dans les études filmiques, on lira : Sharon Willis, *High Contrast...* ; Mary Ann Doane, *Femmes Fatales : Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, pp. 209-248.

¹⁵ J. W. Scott, « Gender : A Useful Category of Historical Analysis »...

recherches consacrées à la masculinité acquièrent les concepts, la force analytique et l'autonomie qui leur permet de connaître un véritable essor ; essor qui se traduit par leur institutionnalisation au plan académique et la multiplication des travaux élaborés dans cette perspective, notamment au sein des champs d'études filmiques et littéraires¹⁶.

D'un point de vue historique, l'examen de la masculinité s'envisage dès lors moins comme un complément culturaliste aux études féministes que comme une perspective propre à leur « second temps » : une voie d'investigation nouvelle ouverte au motif que la compréhension des mécanismes de formation du masculin contribue, elle aussi, de manière significative, à l'appréhension des relations complexes de pouvoir, de savoir et de domination sociale au sein desquelles les individus s'inscrivent. C'est pourquoi la construction de la masculinité en tant qu'identité sexuée à vocation hégémonique ne peut à mon sens se réduire à une lutte, quand bien même strictement symbolique, entre hommes et femmes, à une disposition ou à une stratégie concertée de subordination d'un groupe « malveillant » et homogène sur les autres. Certes, ces aspects participent indiscutablement des enjeux attachés à toute étude visant à saisir les rouages discursifs et non-discursifs de la masculinité, mais ils se doivent toujours d'être réinsérés dans le cadre du réseau de relations de savoir-pouvoir plus difficilement saisissable en fonction duquel, comme l'a exposé Judith Butler, notamment à partir de Hegel et de Foucault, tout « assujettissement » est aussi porteur de subjectivité, et donc de capacité d'agir¹⁷. Autrement dit, si l'on ne peut s'extraire complètement des discours et des pratiques qui trament une société, il y a toujours une part de réversibilité dans les assignations de genre et les dispositifs de savoir-pouvoir qui les sous-tendent. Comme l'avance par exemple Robert Connell, l'Etat patriarcal n'est jamais « la manifestation d'une essence patriarcale », mais bien plutôt « le centre d'un ensemble de relations de pouvoir et de processus politiques qui se réverbèrent les uns les autres et dans lequel le patriarcat est à la fois construit et contesté. »¹⁸

Les premières théorisations de la masculinité au cinéma procèdent d'une dynamique très analogue à celle qui a présidé à l'institutionnalisation des *masculinity studies*. En effet, à en

¹⁶ D'après Judith Newton, la transition des *men's studies* aux *masculinity studies* est marquée par la publication, en 1987, d'une monographie et deux anthologies importantes qui affirment leur autonomie *via* la revendication de leur complémentarité avec les études et la théorie féministes. Selon elle, l'avènement, pour partie imaginaire, de ces recherches en tant que sphère distincte constitue un des principaux motifs d'attrait des chercheurs pour la démarche proféministe souvent liée à l'analyse des rapports des sexes. Voir Judith Newton, « Masculinities Studies : the Longed for Profeminist Movement for Academic Men », in J. Kegan Gardiner, *op. cit.*, p. 179 ; mais aussi Harry Brod, *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*, Boston, Allen and Unwin, 1987 ; Alice Jardine and Paul Smith (dir.), *Men in Feminism*, New York, Methuen, 1987 ; M. Kimmel (dir.), *Changing Men...*

¹⁷ Voir Judith Butler, *Le Pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*, trad. de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004 [1997] ; *La Vie psychique du pouvoir*, trad. de l'américain par Brice Matthieussent, Paris, Léo Scheer, 2002 [1997].

¹⁸ R. Connell, *Gender & Power...*, p. 130.

considérer attentivement la généalogie, on s'aperçoit qu'elles apparaissent subséquemment, mais aussi en réponse aux travaux d'inspiration féministe, qui, dès 1975, avec la publication du célèbre article de Laura Mulvey « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » (« Plaisir visuel et cinéma narratif »), se penchent sur la position occupée par le sujet féminin à l'écran et ses conséquences pour la spectatrice dans la salle¹⁹. Publié pour la première fois en 1983, l'article de Steve Neale « *Masculinity as Spectacle : Reflections on Men and Mainstream Cinema* » (« La Masculinité comme spectacle : réflexions sur les hommes et le cinéma dominant ») est communément tenu pour le point d'origine du dialogue sur la base duquel ces travaux inédits s'instaurent²⁰. Dans cet essai séminal, Neale entérine l'essentiel des thèses émises par Mulvey pour conduire un examen attentif des problèmes soulevés par les questions d'identification, de regard et de spectacle, lorsqu'elles se rapportent, non plus à la représentation de la femme, mais à celle du corps masculin dans le cinéma hollywoodien. Le chercheur s'évertue ainsi à apporter un rectificatif précieux aux travaux de Mulvey, problématisant une instance masculine dont les présupposés essentialistes de la théoricienne avaient, à son insu, contribué à maintenir l'universalité²¹. Dans le sillage immédiat de l'étude de Mulvey, la masculinité a en effet encore souvent été considérée, en particulier dans le cas de l'ère dite du « cinéma classique hollywoodien », comme une norme universelle au sein d'un système binaire d'opposition des genres – système où la féminité apparaît comme un objet passif, l'Autre d'un regard voyeuriste et fétichiste contrôlé par le masculin actif. Postulant que la masculinité est également une construction socio-historique dont les figurations sont aussi complexes et contradictoires que celles de la féminité, Neale montre d'abord que l'identification du spectateur au héros masculin n'est jamais aussi univoque, stable et satisfaisante que Mulvey semble l'avancer. Il insiste notamment sur le fait que cette identification est non seulement diverse et fractionnée, impliquant d'autres personnages que celui du héros, mais qu'elle est aussi plus troublante qu'il n'y paraît. En effet, si le héros constitue bien une sorte de « modèle » auquel le spectateur peut s'identifier sur un mode narcissique, il tend en même temps toujours, compte tenu de l'idéal inaccessible qu'il forme, à susciter un sentiment d'inadéquation

¹⁹ Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, vol. 16, n°3, 1975, pp. 6-18. La revue *CinémAction* a publié une traduction partielle de cet article dans le numéro qu'elle a consacré aux théories féministes. Voir : *CinémAction*, n°67, (20 ans de théories féministes sur le cinéma), 1993, pp. 17-23.

²⁰ S. Neale, « Masculinity as Spectacle... », pp. 2-16.

²¹ Avec « Afterthoughts on *Visual Pleasure and Narrative Cinema* inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », Mulvey revient sur son article pour produire une autocritique, en mettant l'accent sur la transsexualité féminine et les possibilités identificatoires multiples qu'elle offre à la spectatrice. Voir L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, New York, Palgrave, 1989, pp. 29-38. D'autres théoriciennes ont également travaillé à partir de l'article de Mulvey : Lina Williams, « Autre chose qu'une mère. *Stella Dallas* et le mélodrame maternel », in Noël Burch (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, pp. 46-74 ; Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't : Feminism, semiotics, cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 ; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire : The Woman's Film in the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987 ; Tania Modleski, « Never to Be Thirty-Six Years Old : *Rebecca* as Female Oedipal Drama », *Wide Angle*, vol. 5, n°1, 1982, pp. 34-41 ; M. A. Doane, Patricia Mellencamp, L. Williams (dir.), *Re-Vision : Essays in Film Criticism*, Los Angeles, American Film Institute, 1984.

chez le spectateur ou à faire surgir une peur de la castration. Face à ce héros idéal, le spectateur est donc a priori également conduit à osciller, à l'instar de la spectatrice décrite par Mulvey, entre narcissisme et masochisme.

Partant, Neale suggère que la différence principale entre les représentations de la masculinité et de la féminité au cinéma se situe ailleurs et il axe la partie la plus notoire de son exposé sur la démonstration d'une thèse dont il repère les prémisses chez Paul Willemen :

« [D]ans une société hétérosexuelle et patriarcale, le corps masculin ne peut pas être explicitement désigné comme l'objet érotique du regard d'un autre homme : ce regard doit être motivé d'une autre façon, et sa composante érotique refoulée. »²²

Autrement dit, ce qui distingue la représentation filmique du corps masculin de celle du corps féminin tient moins au mode d'identification que ces représentations engagent qu'au refus obsessionnel dont le cinéma hollywoodien fait montre quand il s'agit de reconnaître la part d'érotisme propre à la monstration du corps masculin. Le chercheur part ainsi de l'accent que Mulvey met sur la propension du cinéma dominant à construire une subjectivité masculine fondée sur le contrôle des différentes sources de regard, en vue de montrer qu'une des conséquences de ce phénomène est le besoin, pour le héros masculin, de constamment désavouer ou de désamorcer la charge érotique potentiellement dévirilisante inhérente à la monstration filmique de son corps, et notamment quand celui-ci est l'objet du regard d'un autre homme. Pour continuer à pouvoir se prévaloir d'une véritable stature masculine, le héros doit en somme, selon Neale, continuellement veiller à ne pas se donner comme un objet explicite de désir, se gardant ainsi de tomber dans le piège d'une réification qui altérerait le refoulement systématique de ses potentialités homosexuelles²³. Neale explique alors que c'est soit *via* le sadisme ou la violence dont le corps du héros fait l'objet, soit par une médiation appuyée du spectacle qu'il offre au sein de la diégèse que ce déni s'opère au premier chef. Situé dans des scènes à la fois brutales et hautement ritualisées – un duel, un combat de boxe, un entraînement sportif ou une scène de la torture – qui le maintiennent à distance, le spectacle du corps masculin est ainsi presque toujours référé aux regards de ceux qui l'observent, de telle sorte que le danger, la peur ou le dégoût qu'il suscite

²² S. Neale, *op. cit.*, p. 8.

²³ Une telle crainte renvoie plus fondamentalement à celle de l'objectivation de l'homme par l'image, en particulier photographique, c'est-à-dire la peur de se voir transformé en un objet courant de consommation. Cette propriété « productive » de l'image fixe et mouvante a été notamment synthétisée par Annette Kuhn : « Les représentations sont productives : les photographies, loin de reproduire seulement un monde préexistant, constituent un discours hautement codé, qui, entre autres choses, construit ce qui se trouve dans l'image comme un objet de consommation – de consommation par le regard, aussi bien, souvent littéralement, que par l'achat. » Annette Kuhn, *The Power of the Image : Essays on Representation and Sexuality*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 19.

chez eux tend du même coup à déplacer l'intérêt de la valeur érotique du physique du personnage vers l'issue narrative de la scène²⁴.

Au-delà de l'observation de cette tendance, la contribution de Neale a cela de décisif qu'elle a mis en avant une des contradictions les plus patentes de la représentation de la masculinité au cinéma : son instabilité sémantique. En effet, si le mode de figuration de la masculinité du héros apparaît conditionné par la crainte des connotations de genre qui pourraient s'en dégager, alors cette même masculinité ne peut raisonnablement briguer le statut d'essence. Elle est nécessairement changeante, historique et altérable.

1.2. Une masculinité relationnelle et performative

Arrivé au terme de ce panorama succinct des recherches dédiées à la masculinité et de leur actualisation au sein des études filmiques, je voudrais à présent aborder la question, centrale, de la définition de l'identité masculine et de sa figuration au cinéma. Comment la masculinité se construit-elle ? Quelle place occupe-t-elle au sein des relations de genre ? Quelles sont les modalités de sa représentation ? Il n'y a à l'évidence pas de réponses claires et définitives à ces questions, mais pour les traiter, j'ai choisi d'emprunter la voie ouverte par le sociologue australien Robert Connell, dont le concept d'inspiration gramscienne de masculinité « hégémonique », forgé dès 1982, a fait date²⁵. Toutefois, avant d'explorer cette variante particulière, il me semble essentiel de se pencher sur la définition générique que Connell propose du genre masculin²⁶. Ainsi, à ses yeux, « pour autant que le terme puisse être défini de façon synthétique, la “masculinité” est à la fois un lieu dans les relations de genre, les pratiques au travers desquelles les hommes et les femmes entrent en prise avec ce lieu dans le genre et les effets de ces pratiques sur le plan de l'expérience corporelle, de la personnalité et de la culture. »²⁷

²⁴ Pour une illustration presque caricaturale de la stratégie décrite par Steve Neale, voir l'analyse de la scène de torture dans *Casino Royale* (2006) au chapitre 7, pp. 422-423.

²⁵ Le concept de masculinité « hégémonique » émerge pour la première fois dans les études de terrain que Connell et d'autres sociologues mènent en Australie au début des années 1980. La synthèse la plus connue à ce sujet est publiée en 1987 dans R. Connell, *Gender & Power...*, pp. 183-190. Pour un panorama complet des origines et de la postérité de ce concept, voir R. Connell et James W. Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity : Rethinking the Concept », in *Gender and Society*, vol. 19, n°6, 2005, pp. 829-859. Concernant l'usage du concept dans des recherches ayant trait aux productions culturelles, voir entre autres K. MacKinnon, *op. cit.*, pp. 9-10 ; John Beynon, *Masculinities and Culture*, Buckingham and Philadelphia, Open University Press, 2002, pp. 16-17 ; M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 4 ; S. Cohan, *Masked Men : Masculinity and the Movies in the Fifties...* ; Brian Baker, *Masculinity in Fiction and Film : representing Men in Popular Genres 1945-2000*, London and New York, Continuum International Publishing Group, 2006.

²⁶ L'élaboration d'une conception différenciée entre « masculinité » et « masculinité hégémonique » me paraît d'autant plus opportune qu'elle ouvre la voie à des possibilités de définition et de redéfinition, par les actrices et les acteurs du champ social, d'une « masculinité » non opprimante, d'une configuration de pratiques de genre pensable hors, ou tout du moins en marge, de la primauté allouée à la prise de pouvoir et à l'exercice de privilèges, comme c'est le cas dans sa variante hégémonique.

²⁷ Voir R. Connell, *Masculinities...*, p. 71.

Ce qui retient l'attention à la lecture de cette proposition, c'est d'abord la pluralité des concepts autour desquels la masculinité s'articule et le caractère interdynamique que cela lui confère. En ramenant la masculinité à un « lieu » dont les frontières sont susceptibles d'être remodelées au gré des variations dans les rapports de genre ainsi qu'à une configuration de « pratiques » et à leurs « effets » sur trois niveaux interdépendants, la conception livrée par le sociologue connote une vision plurifactorielle et relationnelle propre à historiciser l'identité masculine, que ce soit à l'échelle des siècles ou de la vie d'un individu. En choisissant d'adopter une conceptualisation aussi résolument socio-historique, débarrassée du primat de la « nature », j'entends d'abord éviter les écueils des principales approches qui ont cherché à constituer la masculinité en un objet de savoir²⁸. Indifférente à l'idée de polarité des sexes et foncièrement évolutive, la définition connellienne rompt de fait typiquement avec la rigidité dogmatique des modèles prônés par les thèses différentialistes et essentialistes, qui, à l'instar de la sociobiologie, considèrent la biologie comme le substrat épistémologique de tout comportement social et appréhende le destin de l'homme à la façon d'une voie unique, régie par de purs réflexes évolutifs²⁹. Qui plus est, elle s'affranchit également du biais méthodologique de la perspective positiviste qui tend à ramener la question de la masculinité à la seule analyse du mâle. Ouverte aux hommes comme aux femmes, la masculinité ne constitue, chez Connell comme pour moi, pas plus l'apanage de l'homme qu'un état biologique indépassable ; elle est une identification fantasmatique incertaine et contradictoire, susceptible de muer au fur et à mesure des inflexions que l'évolution des pratiques de genre et leurs effets peuvent lui donner³⁰. Mais l'intérêt de cette conceptualisation réside, à mon sens, encore davantage dans la vision synthétique qu'elle offre de certaines des conclusions les plus entérinées des études consacrées aux identités sociosexuelles. Je pense évidemment aux constats touchant au genre en tant que structuration politique et socio-historique, mais également en tant que construction relationnelle, performative et tendanciellement inaccessible. Aussi, c'est à partir de l'examen de ces différentes caractéristiques – dans la mesure où les deux premières autorisent un rapprochement ultérieur entre la masculinité

²⁸ Connell les regroupe autour de quatre perspectives distinctes : les études normatives, fondées sur l'identification de ce que le « rôle de sexe » de l'homme devrait être ; l'approche positiviste, appelant à la stricte description des caractéristiques anatomique et anthropologique de ce que sont les hommes, au sens génital du terme ; l'analyse sémiotique, qui délaisse l'examen de la personnalité au profit de celui d'une masculinité inscrite au sein d'un système de différences symboliques sur la base duquel elle se distingue de la féminité ; et l'essentialisme propre aux postulats déterministes de la sociobiologie, qui considère que le destin humain réside en premier lieu dans sa psychophysiologie.

²⁹ Si la sociobiologie voit ses bases jetées dans les années 1960 par le biologiste anglais William D. Hamilton, celle-ci sera surtout popularisée par Edward O. Wilson, avec la parution en 1975 de son ouvrage *Sociobiology : The New Synthesis*. Voir : Edward O. Wilson, *Sociobiology : The New Synthesis*, Harvard University Press, 1975 [Edward Osborne Wilson, *La Sociobiologie*, Monaco, Rocher, 1987]. Pour une occurrence plus récente, voir : Steve Jones, *Y : The Descent of Men*, Boston ; New York, Houghton Mifflin Company, 2003.

³⁰ Concernant la masculinité saisie hors de son appropriation par les hommes, on lira Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham and London, Duke University Press, 1998 ; *Cahiers du Genre*, n°45, (Les Fleurs du mâle. Masculinité sans hommes), Paris, l'Harmattan, 2008.

et les traits distinctifs du personnage de film, tel que celui-ci a été entre autres théorisé par Marc Vernet³¹ – que je projette d'identifier, de décomposer et de formaliser les opérations de sémantisation par le jeu desquelles le film construit la masculinité de son ou ses protagonistes.

Commençons par considérer le caractère à la fois relationnel et interdynamique de l'identité masculine. L'accent mis par Connell sur cette dimension, dans la filiation des *gender studies*, permet de présupposer que les concepts de masculin et de féminin sont, dans le champ qu'on se donne pour objet, profondément interdépendants, qu'ils « ne font sens que l'un vis-à-vis de l'autre, en tant que démarcation sociale et opposition culturelle. »³² Or, cette connexion schématique, qui sous-tend aujourd'hui, sans qu'elle s'avère pour autant corroborée en tant qu'invariant essentiel, la plupart des approches d'obédience « culturaliste » de la masculinité, a connu des expressions variées, antérieures et postérieures à son usage dans les *gender studies*, en fonction des différents champs au sein desquels elle s'est trouvée formulée ou discutée. Pour les besoins de ma recherche, je voudrais en souligner deux qui ont trait à la construction du genre en général et de la masculinité en particulier. La première est un constat dominant en psychanalyse freudienne et lacanienne, qui, entériné bien au-delà, stipule que « pour accéder à la masculinité, au sens du sentiment d'indépendance, d'activité et d'assurance personnelle qu'elle véhicule, [l'homme] doit prendre ses distances avec la féminité qui s'incarne de la façon la plus forte dans sa mère. »³³ On le sait mieux encore depuis les travaux de Nancy Chodorow sur la question : en Occident, à l'inverse de la fille, dont on tend à faire reposer le développement identitaire sur une forme d'identification au moins partielle avec la mère, le garçon doit, en vue de devenir un homme, parvenir à s'extraire de la dyade préœdipienne mère-fils qui marque les premiers mois de son existence³⁴. Né d'une femme qui, aux yeux de l'imaginaire dominant, l'aurait en quelque sorte souillé/féminisé, il ne peut accéder au champ de la masculinité que par un rejet net de la féminité maternelle, une extraction douloureuse de la fusion mère/fils dont il résulte originairement. Cette exigence revêt une importance d'autant plus grande que, comme les recherches de Melanie Klein, de Chodorow, de Gaëlle Rubin ou encore de Julia Kristeva l'ont montré sous différents jours, la mère et le féminin sont le siège de sentiments très ambivalents chez l'enfant, sentiments d'amour et de haine qui persistent au cours de l'ensemble de sa vie et déterminent son identité sexuée³⁵. La production de la masculinité réclame donc l'instauration préalable de la différence des sexes en même temps qu'elle est mise sous tension par cette

³¹ M. Vernet, *op. cit.*

³² R. Connell, *Masculinities...*, p. 44. Voir aussi M. Kimmel (dir.), *Changing Men...*, p. 12.

³³ K. MacKinnon, *op. cit.*, p. 6.

³⁴ N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering...*, pp. 173-180.

³⁵ N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering...*, pp. 180-190 ; Melanie Klein, Joan Riviere, *L'Amour et la haine : le besoin de réparation*, Paris, Payot, 1968, 2001 [1937] ; Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980 ; Gabrielle Rubin, *Les Sources inconscientes de la misogynie*, Paris, Robert Laffont, 1977.

différence. La seconde est une observation émanant de la théoricienne Teresa de Lauretis. Au début des années 1990, toujours dans une perspective relationnelle, cette dernière a souligné le fait que « la construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation. »³⁶ Le genre est simultanément la résultante et le vecteur de son actualisation. Ce qui implique entre autres choses que si la masculinité s'édifie bien dans un rapport contradictoire avec la féminité, elle est du même coup indissociable des significations (valeur sociale, pouvoir hiérarchique, prestige, légitimité, etc.) que lui réfère le système complexe de représentations au sein duquel elle se produit et qu'elle influence inévitablement en retour. Du reste, à l'instar de Connell lorsqu'il parle de masculinité en tant que « lieu dans les relations de genre », de Lauretis insiste sur le fait que le genre est avant tout « la représentation d'une relation [...], [il] construit une relation entre une entité et d'autres entités, qui sont déjà constituées comme classes, et cette relation est de l'ordre de l'appartenance. »³⁷ Le genre fait donc partie de ces catégories qui contribuent à définir l'état social de l'individu, et qui, au même titre que sa filiation ou que son ethnie, le rendent reconnaissable et identifiable dans l'économie symbolique de la société. On peut dès lors inférer que la conception connellienne de la masculinité tend à inscrire celle-ci dans un système de valence différentielle des genres qui, lors de l'analyse de ses figurations, engage la prise en considération systématique des significations et de la valeur sociale assignées au féminin³⁸. En vertu des relations d'équivalence et de différence qui sous-tendent un tel système, son principe directeur pourrait se résumer ainsi : la valeur sociale et le pouvoir de la masculinité ne tendent à se maintenir ou à s'élever que dans les proportions où la valeur sociale et le pouvoir de la féminité stagnent ou s'amoindrissent. Ajoutons à ceci que Françoise Héritier, à qui j'emprunte le concept de « valence différentielle », parle à ce propos, dans la perspective anthropologique qui est la sienne, d'un « rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin et le féminin, traduisible en termes de poids, de temporalité (antérieur/postérieur), de valeur. »³⁹

Largement reconduite par les spécialistes de la question, que ce soit au plan psychanalytique, anthropologique ou culturaliste, l'interdépendance de principe entre le masculin et le féminin réclame toutefois plusieurs précisions. Il convient, tout d'abord, d'admettre que la masculinité peut aussi, provisoirement du moins et dans la vie réelle en particulier, se transformer sur un mode autonome vis-à-vis de la féminité ou de tout autre configuration de pratiques de genre. C'est notamment la thèse défendue par Eve Kosofsky Sedgwick lorsqu'elle postule, en prenant appui

³⁶ Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires...*, pp. 46-47.

³⁷ *Ibidem*, p. 44.

³⁸ Je paraphrase là le concept de « valence différentielle des sexes » élaboré par Françoise Héritier, en substituant, pour des raisons propres à la nature socio-historique de mon approche, le terme de « genres » à celui de « sexes ». Voir Françoise Héritier, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, pp. 15-29.

³⁹ F. Héritier, *op. cit.*, p. 24.

sur les recherches que Sandra Bem a consacrées à l'androgynie psychologique, que la masculinité et la féminité sont, à de nombreux égards, « orthogonales l'une vis-à-vis de l'autre », c'est-à-dire qu'elles ne se situeraient de fait pas sur « les pôles opposés d'un même axe », mais dans des « dimensions différentes et perpendiculaires, » qui les rendraient individuellement variables⁴⁰. De nombreuses analyses sociologiques qualitatives, mais aussi de productions culturelles, tendent à corroborer cette hypothèse, en montrant qu'il existe effectivement des possibilités de mutation libre, de déboîtement, mais aussi de coexistence et d'hybridation entre les différentes expressions du masculin, du féminin et des autres catégories possibles de genre. La majeure partie des films que j'examinerai exemplifiera du reste avec éclat, par la nature normativisante du travail qu'ils visent à accomplir, des tentatives de résorption de ce qu'ils représentent comme des dissidences relatives au code relationnel de *la* différence des sexes, tel qu'il paraît institué au sein de l'espace social. A ce titre, on ne peut manquer d'insister sur le fait que cette interdépendance est donc avant tout socioculturelle, c'est-à-dire le fruit d'une propension de nos sociétés à envisager le genre et la sexualité sur un mode binaire et normé. Signalons ensuite que, contrairement à ce que mon parti pris initial pourrait suggérer, la construction de la masculinité ne se réduit pas nécessairement à une stricte opposition au féminin, à la mère ou même à l'homosexualité ; elle peut réciproquement se structurer par une relation de rivalité avec le masculin ou le père. Comme Chodorow le fait remarquer, la masculinité possède en effet deux modes de définition principaux, qui ne sont pas sans liens avec le jeu qui se produit entre les différentes instances propres au conflit œdipien : si elle tend, d'une part, à s'ériger par un rejet net de toute féminité, la masculinité peut tout aussi bien, d'autre part, se former dans le refus de l'infantilité imposée par la figure menaçante du père : « Pour certains hommes, et dans certaines cultures, la masculinité est assimilée à une dichotomie adulte-enfant : être un homme adulte versus être un petit garçon, humilié par d'autres hommes. »⁴¹ Dans ce cas, l'enjeu identitaire consiste, pour le sujet, à ne plus être perçu comme un enfant, demeuré sous le joug du père, mais à projeter l'image d'un homme, parvenu à l'âge adulte. Comme on le verra dans le chapitre suivant, c'est là une des distinctions principales, au sein de la culture nord-américaine, entre le concept de *manhood*, soit d'un « âge d'homme », qui représente le modèle dominant de maturité masculine entre la fin du XVIII^e et le XIX^e siècle, et celui de *masculinity*, c'est-à-dire une identité plus résolument corporelle et anti-féminine, qui va progressivement prendre le pas sur le modèle de *manhood* à compter des dernières décennies du dix-neuvième.

⁴⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, « “Gosh, Boy George, you must be Awfully Secure in your Masculinity” », in Maurice Berger, Brian Willis, Simon Watson (dir.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995, pp. 15-16.

⁴¹ N. Chodorow, « The Enemy Outside: Thoughts on the Psychodynamics of Extreme Violence with Special Attention to Men and Masculinity », in Judith Kegan Gardiner, *Masculinity Studies...*, pp. 255-256.

Enfin, ainsi que l'observe Connell, si le féminin constitue à l'évidence la catégorie centrale du réseau différentiel au sein duquel la masculinité s'élabore, il n'en est pas moins *de facto* amené à s'entremêler, voire à interférer, avec certains des autres axes de clivage qui participent de la détermination du sujet dans l'imaginaire social occidental, que ce soit la *race*, l'orientation sexuelle, l'ethnie, la classe, l'âge ou encore la nationalité⁴². Ross Chambers, à qui l'on doit une des analyses les plus probantes des processus de construction identitaire aux Etats-Unis, a bien montré dans quelle mesure la distance qui sépare chaque individu de la norme autoproclamée de l'homme blanc de classe moyenne procède de la contamination de cette norme, soit du prédicat le moins « marqué » (homme, blanc ou *middle class*), par des références, en comparaison, altérisantes⁴³. Il en va par exemple ainsi de l'homosexuel, qui, dans nos sociétés, est encore fréquemment assimilé à une femme, dans le sens où il est souvent perçu comme un « homme » féminisé. Sans qu'il faille pour autant la réduire à une logique cumulative, l'identité serait en somme, d'après Chambers, semblable à un jeu social de poker, « dans lequel la valeur de l'as (la blanchité) peut être soit accrue, si l'on détient quelques figures ou un autre as (la masculinité, l'hétérosexualité, le fait d'être issu de la classe moyenne...), soit dépréciée par l'association avec des cartes de valeur inférieure (l'ethnicité, la couleur, le manque de formation, être issu de la classe ouvrière...) »⁴⁴. Dorénavant acquise, la prise en considération de ces catégories et du caractère différentiel de leur valence a notamment permis de résoudre certains des problèmes des *men's studies* des années 1970 et 1980 qui, en adoptant l'approche normative dite des « rôles de sexe », avaient promu une vision bicatégorielle des sexes tendant à « accentuer les différences entre les hommes et les femmes et à atténuer les distinctions de *race*, de classe, de sexualité et de nationalité entre les masculinités. »⁴⁵ C'est donc à ces divers titres que la notion de « lieu », mobilisée par Connell, apparaît particulièrement opératoire pour signifier le caractère à la fois mouvant, centripète, relativement unitaire et différentiel de la masculinité. Si on la confronte à la notion d'« espace », dont la linéarité du pourtour suppose une discrimination tranchée entre l'exclu et l'inclus, le dedans et le dehors, entre ce qui serait ou ne serait pas masculin, celle de « lieu » s'impose en effet comme un instrument de découpage délibérément moins précis. Elle qualifie une classe certes circonscrite, mais autour de laquelle règne un flou. A l'image de l'hétérogénéité des concepts et des axes de clivages sociaux dont la délimitation du périmètre de la masculinité découle, ce dernier demeure ainsi imperceptiblement diffus, sa frontière variable, sujette à interprétation.

⁴² R. Connell, *op. cit.*, p. 75.

⁴³ R. Chambers, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁵ J. Newton, « Masculinities Studies... », p. 185.

L'importance de cette dimension relationnelle conduira mon analyse de la masculinité à se focaliser, en première instance, sur le caractère genré des *relations* mises en jeu par le récit filmique et sur la manière dont ces dernières structurent les comportements du ou des protagonistes héros. Mais l'attention dévolue à cet aspect ne saurait pour autant suffire à rendre pleinement compte des visées des discours tenus par les films sur la masculinité. Pour parvenir à les saisir, il faut, avant d'aborder son expression au niveau du personnage de fiction, considérer une autre caractéristique décisive de l'identité masculine. En renvoyant l'accès à la masculinité à la mise en œuvre de « pratiques » dans les relations de genre ainsi qu'à la nécessité d'« entrer en prise » avec le référentiel masculin, Connell fait écho à une des conclusions les plus discutées, mais aussi les plus attestées des études relatives aux identités de genre : leur « performativité », telle qu'elle a été définie par Judith Butler dans ses ouvrages de référence que sont notamment *Gender Trouble* et *Bodies that Matter*⁴⁶.

Afin de bien comprendre la nature du rapprochement que j'opère entre les conceptions de Connell et de Butler, il faut procéder à un rapide détour par les idées-phares de cette dernière. Au cœur du travail que la théoricienne effectue dans les années 1990 figure le postulat que le genre relève avant tout d'une performance (au sens de performatif), dans la mesure où il ne procède pas plus du sexe que d'aucune base essentielle préexistante. Dans ce contexte, le tour de force opéré par Butler est d'être parvenue à établir de façon convaincante que non seulement la catégorie discrète de « sexe », c'est-à-dire la différence sexuelle au sens dichotomique du terme, n'est pas saisissable hors des pratiques discursives qui la forment et qui la marquent, mais que le genre est, à ce titre, une conséquence sans cause, une « copie sans original », une « fiction culturelle » qui use du corps comme d'une surface matérielle d'inscription symbolique dont il tire réciproquement ses significations profondes⁴⁷. Dénué de fondement prédiscursif, de « statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité », il apparaît comme une performance qui tend à simuler « l'apparence de la substance. » La double idée du sexe comme fondement inaltérable de l'identité genrée et des relations de pouvoir qu'elle induit n'est ainsi pas simplement battue en brèche par Butler, mais renversée au profit d'une perception du corps en tant que site de production visible et dramatique d'une intériorité humaine qui, en réalité, procède de ces rapports de pouvoir. S'inspirant des observations que Michel Foucault fait, dans le premier volume de *L'Histoire de la sexualité*, sur l'idée de sexe comme une donnée essentielle, unique et causale, et dans *Surveiller et punir* concernant l'inscription, ou plutôt de l'incorporation du code disciplinaire opérée par les détenus en milieu carcéral, Butler explique que c'est au gré de sa

⁴⁶ J. Butler, *Trouble dans le genre ; Ces corps qui comptent...*

⁴⁷ *Ibidem*, p. 264.

réitération continue, dans la part d'assentiment qu'il reçoit, que le genre se pare de cette intériorité « fictive ». En même temps qu'elles estompent ses discontinuités et son artificialité, ces répétitions sédimentent au plan social, par la crédibilité qui leur est associée, la substance interne du genre pour tenter de la muer en la norme de l'ordre hétérosexuel compulsif et reproductif que l'on « connaît ». Le genre est donc avant tout une injonction sociale, le fruit de plusieurs dispositifs de savoir-pouvoir, d'un travail renouvelé d'incorporation normative qui n'exprime jamais ce qu'une matière viendrait fonder. A l'inverse, c'est sa réification en « sexe » qui agit à la fois comme un mode de pérennisation des relations de pouvoir entre masculin et féminin ainsi que comme mode d'occultation du processus de production de ces relations de pouvoir. C'est pourquoi la réitération de l'injonction de genre peut aussi être envisagée comme le signe éclatant de la difficulté à le faire exister et respecter.

On trouve là les principales raisons pour lesquelles le genre relève chez Butler non pas de l'« expressif », mais du « performatif », au sens que lui confère le théoricien des actes de langage John L. Austin : ce sont les actions genrées qui tendent à rendre effectif, à produire à l'existence « ce qu'elles disent »⁴⁸. Dans ce cadre, précise-t-elle dans *Bodies that Matter*, la performativité se ne conçoit pas simplement comme un « acte par lequel un sujet fait advenir à l'existence ce qu'elle/il nomme, mais plutôt comme le pouvoir réitératif du discours de reproduire les phénomènes qu'il régule et impose. »⁴⁹ Par conséquent, la performance va, pour Butler, bien au-delà d'une action isolée, d'un rôle ou d'un acte conscient, elle se donne comme une prestation répétée qui inscrit son sujet putatif dans un cycle sémantique, dans une itération dont la crédibilité invite à l'interprétation approbative. Elle active une « chaîne citationnelle », soit un ensemble de significations préexistantes et de références conventionnelles propres à déterminer le point de vue de la réception de ce sujet genré et la légitimité du sens qui s'en dégage⁵⁰. Autrement dit, le recours de Butler au concept de performativité vise avant tout à signaler le régime de simultanéité qui régit le rapport entre l'acte de « performer » un genre et l'avènement de la « fixité intérieure » qui est supposée le précéder⁵¹. Butler précise que la performance de genre ne doit pas être pour autant assimilée à un rôle théâtral. Cette distinction s'impose d'abord du fait des différences de contextes dans lesquelles se produisent les deux types de performance, la scène ou, dans le cas présent, le film étant réglés par des codes et des conventions sociales plus « permissives » que l'espace non théâtral. Ensuite, à l'inverse de la performance propre au rôle, la performativité du genre n'implique pas nécessairement de sujet, car elle l'enveloppe toujours déjà, elle « consiste en

⁴⁸ Voir John L. Austin, *Quand dire, c'est faire. How to do Things with Words*, Paris, Editions du Seuil, 1970 [1962].

⁴⁹ J. Butler, *Ces corps qui comptent...*, pp. 16-17.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 227.

⁵¹ J. Butler, *Trouble dans le genre...*, p. 165.

une répétition de normes qui précèdent, contraignent et excèdent celui qui les met en œuvre, et ne peut donc, en ce sens, être pris pour un produit de sa “volonté” ou pour un “choix” »⁵². Ce sont là les raisons pour lesquelles la théoricienne insiste, dans un article qu’elle consacre à la question, sur la nécessité de distinguer l’acte genré d’une conception héritée du rôle interprété :

« La réalité du genre est performative, ce qui signifie tout simplement qu’elle est réelle dans la mesure où elle est performée. [...] le genre ne peut être compris comme un rôle qui exprime ou déguise un « moi » intérieur, que ce « moi » soit conçu comme sexué ou non. En tant que performance performative, le genre est un « acte » (*act*), largement construit, qui construit la fiction sociale de sa propre intériorité psychologique. Contrairement à une conception [...] qui pose en principe un moi assumant et échangeant des « rôles » variés dans le champ des attentes sociales complexes du « jeu » (*game*) de la vie moderne, je suggère non seulement que le moi est irrémédiablement extérieur (*outside*), constitué dans le discours social, mais que l’imputation de l’intériorité est elle-même une forme, publiquement régulée et sanctionnée, de fabrication d’une essence. »⁵³

On comprend que c’est surtout l’usage métaphorique du concept de « performance », au sens théâtral, comme ensemble de gestes et de pratiques simulés dans un contexte singulier, doté de conventions spécifiques, qui ne trouve pas grâce aux yeux de la théoricienne, dans la mesure où il sous-entend qu’il y a existence, d’une part, d’un sujet (alors que le genre est pour elle une assignation contraignante, antérieure au sujet et dispersée au sein de l’espace social) et, d’autre part, d’une vérité profonde qui se terrerait derrière le jeu superficiel de ce sujet. À la fois volontaire et machinale, la performance genrée est selon Butler à l’interface entre les conventions en vigueur – prescriptives et proscriptives – dans la mémoire collective et la subjectivité, elle cite et condense des actes qui, en se réclamant d’un système de valeur diffus, sollicitent une réponse supposée renforcer leur validité ainsi que celle du système de genre lui-même. Mais comme en atteste la diversité diachronique et culturelle des masculinités et de toutes les identités genrées, les réponses à ces performances sont aussi changeantes et instables que les genres qu’elles contribuent à modeler.

Si bien que la performance ne fait, à cet égard, jamais autre chose que participer d’un écheveau hétérogène d’assignations performatives dispersées, de ce que Foucault appelle un dispositif au sens lâche, c’est-à-dire ici un « nœud de pouvoir et de discours qui répète ou mime les gestes

⁵² J. Butler, *Ces corps qui comptent...*, p. 236.

⁵³ J. Butler, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », trad. de l’américain par Pierre Lauret, in *OutreScène*, n°9, (Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ?), mai 2007, pp. 145-146. Paru initialement dans *Theatre Journal*, vol. 40, n°4, 1988, pp. 519-531. Sur les différences entre les concepts de « performance » et de « performativité » et leur postérité, on lira le chapitre détaillé qu’y consacre Mieke Ball, *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2002, pp. 174-212.

discursifs du pouvoir. »⁵⁴ Que ce soit dans une optique subversive ou conformiste, la dimension performative du genre conduit l'individu à composer avec les exigences et les contingences du contexte social dans lequel il évolue. Sujette, comme on le verra, à l'entretien d'un doute permanent, la masculinité s'attache dès lors d'autant plus à s'exhiber comme une conviction, voire comme une croyance, que sa performance vise à s'instituer au fil d'une « répétition stylisée d'actes », de toute une série de gestes, de postures et d'airs dont la crédibilité et la dimension ritualisée sont censées assurer la légitimité⁵⁵. En ce sens, performer la masculinité consiste avant tout en une tentative de projection sociale matérialisée, une velléité de représentation qui se veut en conformité avec des codes et dont chaque réfraction intelligible cherche toujours un peu plus à étayer la réalité. J'ai pris le temps de présenter cet aspect en détail car il est d'une grande importance pour la conduite de ma recherche.

Si la vision promue par Connell entre en résonance, à bien des égards, avec la performativité du genre théorisée par Butler – ne serait-ce qu'en vertu de l'importance que tous deux accordent aux pratiques corporelles dans la construction du genre et la façon qu'ils ont de récuser tout rapprochement avec le concept de « rôle » –, il faut d'emblée préciser que, de l'avis du sociologue, sa conception ne peut y être complètement assimilée sans autre forme de procès. En effet, le rôle que Connell assigne au corps dans les relations de genre diffère sensiblement de celui de Butler sur un point important : sa matérialité. D'après Connell, la représentation éminemment discursive du corps comme surface de projection symbolique, en apparence flexible à souhait, qui structure de son point de vue la conceptualisation butlerienne, tient insuffisamment compte de sa réalité sensorimotrice, de sa possibilité de mouvement musculaire et articulaire, des résistances, des limites ou des ouvertures qu'il peut manifester indépendamment de la volonté de son sujet ou des assignations dont il fait l'objet⁵⁶. Sans nier la plasticité patente du corps, Connell postule ainsi l'irréductibilité de l'expérience et de la signification que ce corps offre à l'individu au sein du jeu social. Il insiste à cet égard sur la nécessité de reconnaître les limites et les potentialités que le corps recouvre pour l'individu en tant que réalité matérielle, de même que la capacité de ce même

⁵⁴ *Ibidem*, p. 227. Sur la notion de « dispositif », telle que la conçoit Foucault, je renvoie à sa définition « canonique » dans « Le jeu de Michel Foucault » (entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), in *Ornicar ?*, *Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, repris dans *Dits et écrits : 1954-1988*, vol. 3, Paris, Gallimard, pp. 298-300.

⁵⁵ J. Butler, *Trouble dans le genre...*, pp. 264-266.

⁵⁶ Sans entrer dans un débat dont on constaterait vite l'improductivité pour la présente recherche, rappelons que l'ouvrage *Bodies that Matter* a constitué une tentative de réponse, de la part de Butler, aux critiques qui lui ont été adressées quant à sa prise en compte insuffisante de la matérialité des corps dans *Gender Trouble*. Paradoxalement, en essayant de restituer au corps genré cette dimension substantielle, Butler y met en exergue l'impossibilité d'appréhender celui-ci hors du jeu social ou des conventions de langage qui en font un objet discursif. À ce titre, la théoricienne définit la notion de matière comme « un processus de matérialisation qui, au fil du temps se stabilise et produit l'effet de frontière, de fixité et de surface que nous appelons matière. » Voir J. Butler, *Ces corps qui comptent...*, p. 23.

individu à réguler les significations qu'il véhicule. Et le sociologue de préciser : « En intégrant le processus social, le processus corporel devient partie prenante de l'histoire (à la fois personnelle et collective) et s'ouvre à la possibilité de faire l'objet d'une politique. »⁵⁷

Cela dit, il importe d'ajouter que si cette conception diffère bien de celle de Butler au plan du statut assigné à la corporéité, cette divergence s'abroge aussitôt qu'on délaisse le champ analytique de la masculinité de la personne humaine pour celui de personnages imaginaires, propres au registre discursif des représentations filmiques. Du reste, Connell relève qu'en se soustrayant à « l'arbitraire de l'essentialisme et aux paradoxes des définitions positiviste et normative », la conception sémiotique de la masculinité – dont celle de Butler constitue une étape avancée – s'avère « très productive dans le cadre des analyses culturelles. »⁵⁸ On peut en déduire que si Connell parle, sur la base de ses études qualitatives, de « pratiques corporelles réflexives » et d'une dimension « onto-formative » du genre, plutôt que de sa performativité, c'est finalement pour désigner une idée très proche de celle de Butler, mais aussi de Teresa de Lauretis : que la masculinité est, en tant que genre et à travers la performance qui en assure l'instauration, génératrice de sa propre réalité⁵⁹. A l'instar de l'ouvrage de Butler, *Gender & Power* et *Masculinities* insistent d'ailleurs, chacun à leur manière, sur le primat du corps comme lieu de constitution du genre, arguant que dans la culture anglo-saxonne du moins, « le sentiment physique de masculinité ou de féminité est primordial à l'interprétation culturelle du genre. »⁶⁰ Pour Connell, la masculinité renvoie ainsi « à une certaine texture de peau, à certaines formes et tensions musculaires, à certaines postures et façons de se mouvoir, à certaines possibilités liées au sexe. »⁶¹ L'auteure et l'auteur se rejoindraient au bout du compte sur une conception du genre dont le point de départ et d'arrivée serait le corps, mais qui ne peut pour autant se réduire à lui, annexant de ce fait à la dimension relationnelle et interdynamique du genre, sa performativité corporelle.

Si l'on en croit Richard Dyer, l'importance que revêt le corps pour la construction de la masculinité apparaît de façon encore plus flagrante lorsque cette dernière est considérée dans les champs du cinéma ou de la photographie, ne serait-ce qu'en raison de la nature iconique de ces médias. Ainsi, selon lui, « la musculature » constitue, dans ces domaines d'expression, plus que

⁵⁷ R. Connell, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 70-71.

⁵⁹ En outre, par leur rejet respectif des notions de rôle social de sexe et de performance, Connell et Butler tendent tous deux à récuser les idées que le genre est strictement lié à un sujet et qu'il existe une vérité de sexe, un moi sexué authentique sous-jacent au genre. Voir : R. Connell, *Masculinities...*, pp. 22-27 ; J. Butler, *Ces corps qui comptent...*, pp. 225-244.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 52-53.

⁶¹ *Idem*.

tout autre aspect, « le *signe* du pouvoir – naturel, abouti, phallique. »⁶² Dyer formule ce constat dans un essai touchant à une question très proche de celle que Steve Neale traitera un an plus tard dans son célèbre article sur le spectacle filmique de la masculinité : la propension de l'image (et donc de la machine qui la produit) à réifier/déviriliser l'homme et ses conséquences sur le jeu du regard et sur le régime de monstration du corps. Centrée sur le cas symptomatique de l'homme pin-up, l'étude de Dyer anticipe d'ailleurs certaines des conclusions de Neale en démontrant que la dichotomie qui, dans l'imaginaire contemporain, couple le pouvoir au regard et l'impuissance au fait d'être regardé repose, de façon fondamentale, sur l'opposition imaginaire et genrée entre activité et passivité : « Les images d'hommes doivent désavouer cet élément de passivité s'ils veulent rester en phase avec les idées dominantes de la masculinité comme activité. »⁶³ D'où le fait que, pour apparaître viril, l'homme doit s'incarner au moyen d'un corps en action, porté par la puissance démonstrative et le dynamisme que sa musculature offre à son mouvement. Pour étayer son propos, Dyer montre que ce principe apparaît de façon encore plus sensible dans l'iconographie propre aux types de poses que les hommes arborent lorsqu'ils doivent se figer :

« Même lorsqu'il n'est en fait pas saisi en pleine action, l'image du mâle promet toujours de l'activité à travers la manière dont le corps est posé. Même dans une posture apparemment relaxée et passive, le modèle contracte et crispe son corps de telle sorte que les muscles sont accentués, attirant ainsi l'attention sur le potentiel actif du corps. Le plus souvent, l'homme pin-up n'est de toute façon pas passif, mais dressé fermement, prêt à l'action. »⁶⁴

Si la performance masculine est toujours fonction de l'aptitude du corps à suggérer l'activité, alors cette exigence est encore plus flagrante dans le rapport de ces corps à des machines qui semblent aussi propices à en diminuer les potentialités qu'à les magnifier.

1.3. Une masculinité fissible et visible

Comme cela a été évoqué plus haut, j'ai choisi d'adopter la définition connellienne de la masculinité parce que le système qu'elle met en lumière peut, en dernière instance, être rapproché de la conception du personnage filmique qu'a notamment théorisé Marc Vernet en référence au cinéma classique hollywoodien. Conception qui, à son tour, on va le voir, permet de considérer le récit filmique comme l'expression des relations de genre *via* lesquelles la masculinité tendrait à

⁶² Richard Dyer, « Don't Look Now », in *Screen*, vol. 23, n°3-4, 1982, p. 68. Voir aussi : R. Dyer, *White*, New York, Routledge, 1997 ; Josch Hoenes, « Körperbilder von Transmännern. Visuelle Politiken in den Fotografien Loren Cameron », in Robin Bauer, Josch Hoenes, Volker Woltersdorff (dir.), *Unbeschreiblich Männlich. Heteronormativitätskritische Perspektiven*, Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2007 ; en français : « Images et formations de corps d'hommes trans. Politique visuelle dans les photographies de Loren Cameron », trad. de l'allemand par Elsa Fernandez et Cornelia Möser, in *Cahiers du Genre*, n° 45..., pp. 43-57.

⁶³ R. Connell, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁴ R. Dyer, « Don't Look Now »..., p. 67.

s'ériger. Dans l'article qu'il a consacré au « personnage de film », Vernet envisage ce dernier à la manière d'une instance à la fois « fissible et visible. »⁶⁵ Fissible, car il est décomposable en un faisceau hétérogène d'éléments-attributs différentiels qui l'inscrivent au sein du « réseau tissé par les autres personnages. » Visible, en raison de la prise en charge de ses éléments constitutifs – sommairement « ce qu'il est, ce qu'il possède et ce qu'il fait » – par une figuration iconique composée de la présence d'un corps (l'acteur) d'une part, de sa performance d'autre part. A ces deux aspects doit encore s'ajouter un troisième niveau d'appréhension du personnage : sa dimension cinématographique, dans la part d'autonomie dont peut se réclamer le médium, soit la faculté difficilement saisissable qu'a ce dernier de magnifier le personnage, son pouvoir transfiguratif en tant que résultante de la combinatoire de ses matières audiovisuelles d'expression. Entité composite, simultanément unitaire et différentielle, le personnage constitue un caractère incarné, qui se situerait « au carrefour d'un ensemble de réseaux traversant les autres personnages et correspondant aux différents éléments qui sont les siens *à tel moment* du récit et de l'histoire. »⁶⁶ Au-delà de son mode de figuration ou de ses « éléments-attributs », c'est donc la disparité de ces derniers et leur articulation avec ceux des autres personnages – soit les phénomènes dynamiques de réciprocité dans lesquels ils sont inscrits – qui le définissent en fin de compte. A l'instar de la masculinité à laquelle il peut donner forme, le personnage filmique se conçoit en conséquence chez Vernet comme une entité simultanément relationnelle et performative⁶⁷. Un tel rapprochement permet, au passage, de souligner les similitudes qu'entretient, sans qu'il faille en déduire des liens de causalité univoques, le système de valence différentielle des genres avec le système textuel du film hollywoodien : dans le cinéma américain comme, dans une certaine mesure, en société, la masculinité n'advient guère du seul éclat de sa forme plastique, au sens phénoménologique du terme, ou de la simple mise en jeu de sa performativité, mais s'apprécie principalement à l'aune du maillage complexe de correspondances au sein duquel elle s'insère. On considérera dès lors que c'est cet entrelacs de références, d'oppositions et de corrélations qui constitue le fondement de l'économie symbolique régissant la distribution des significations de genre portées par les personnages.

Sur ce point, l'analyse qu'a menée André Gardies de l'acteur-personnage permet de compléter avantageusement la schématisation opérée par Vernet. Substituant respectivement les axes de

⁶⁵ M. Vernet, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ L'assimilation de la performance d'acteur ou d'actrice à la performativité de genre pourrait sembler s'opérer ici au prix d'une légère torsion conceptuelle, puisqu'on a vu que Butler conteste en partie l'équivalence entre ces deux types de performances. Toutefois, comme on l'a évoqué plus haut (*cf.* 1.2, p. 47), on peut arguer que c'est l'emploi métaphorique du concept de « performance », sur le plan théâtral, qui est récusé par Butler. Or, force est de constater que la mise en œuvre d'une performance « performative » au sein d'un univers par définition fictif soulève peu ou prou ce type de questions. L'acte qui constitue le genre est de toute façon aussi réel qu'il ne pourra jamais le devenir.

l'attribution et de la différenciation aux catégories du visible et du fissible, Gardies propose de considérer, pour l'étude de tout personnage, « les traits physiques du comédien-interprète, y compris sa voix et sa gestuelle », « les attributs proprement dits du personnage : costumes, coiffure, ainsi que tous les biens et objets dont il s'entoure [...] jusqu'à ces moindres détails par lesquels, parfois, se résume un personnage », « sa voix [...] son timbre, son accent, son élocution ou encore son débit », ses « actes et ses actions » qui peuvent renvoyer à ses « traits de caractère » comme à ses qualités physiques ou morales, « ce que le personnage dit, aussi bien que les propos tenus sur lui par les autres », ainsi que « le jeu métaphorique ou métonymique de sa désignation », que celui-ci procède d'un travail sur le bruit ou sur la musique⁶⁸. Bien que je n'inscrive pas ma démarche dans la catégorie du personnage filmique telle que le théorise Gardies, c'est-à-dire dans un spectre de niveaux qui est fonction d'un degré d'actualisation croissant, la variété des éléments à partir desquels il pense ce personnage (qualités, attributs, action, travail rhétorique du film, etc.) permet d'apporter un plus grand détail à l'analyse.

Mais le film, pas plus que ses personnages et leur genre, n'est un texte clos sur lui-même, à investiguer isolément. De fait, comme Margrit Tröhler et Henry M. Taylor, mais aussi Vernet et Gardies le suggèrent, ce système d'agrégation, de soustraction et de transaction de sens ne se limite pas aux relations entre personnages diégétiques⁶⁹. On l'a évoqué avec Gardies, il peut également inclure tous les éléments à caractère génré mis en image par le film, que ce soit les technologies, les animaux, les objets, ou encore les paysages, les cadres de vie, etc. En outre, en tant que « nœud de références », le personnage masculin s'érige à la croisée de plusieurs autres registres de référentialité : extratextuel évidemment ; mais aussi intermédial, si l'on considère les références faites à des produits culturels d'un autre ordre tels qu'une pièce de théâtre, une série télévisée, un roman, une émission de radio, une bande dessinée, etc. ; et intertextuels, dans son renvoi à d'autres textes filmiques en fonction du rôle, de la figure historique, de l'archétype ou encore du genre cinématographique mobilisés. A ce titre, les *star studies* initiées par Richard Dyer ont bien montré dans quelle mesure les significations véhiculées par un protagoniste peuvent être tributaires, dans le cadre de sa réception et en fonction des compétences culturelles du spectateur, des connotations attachées à la personnalité de l'actrice ou de l'acteur qui l'incarne⁷⁰. Il s'agira

⁶⁸ André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, pp. 53-68.

⁶⁹ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », in *Iris*, n° 24, (Le personnage au cinéma), 1998, pp. 33-57.

⁷⁰ Voir : Dyer, Richard, *Le Star système hollywoodien*, Paris, l'Harmattan, 2004 ; mais aussi Lothar Mikos, « Star vs. Plot and Story : Narrative Systems in Competition », in *Iris*, n° 24, (Le personnage au cinéma), 1998, Paris, pp. 137-153 ; Joanne Hollows et Mark Jancovich, *Approches to Popular Films*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995, pp. 79-97 ; A. Gardies, *op. cit.*, pp. 62-63. A ce sujet, on lira également la partie de l'analyse que Vernet consacre au personnage de Mildred Pierce, en relation avec les quatre précédents films de Joan Crawford : M. Vernet, *op. cit.*, pp. 101-107.

donc aussi pour moi d'envisager parfois la masculinité du personnage à partir de la complexité intertextuelle de l'image de la star et de l'étudier comme une polysémie structurée, soit un ensemble de significations et d'affects informés par des textes de nature variée : les films, les séries télévisées ou les campagnes publicitaires au sein desquels elle a endossé un rôle, mais aussi le matériel promotionnel, les magazines et la presse spécialisée par le truchement desquels son image est travaillée ou réinterprétée.

Enfin, la masculinité montrée à l'écran ne saurait à l'évidence se comprendre en dehors de la prise en compte des procédés filmiques et narratifs qui la mettent en scène, en images et en récit. Il convient à cet égard de mieux préciser les modalités de mon approche. Alternant entre des niveaux macros (arc narratif, structures profondes du récit, etc.), mais aussi microtextuels, le travail d'analyse qui nourrira mon argumentation se focalisera au premier chef sur un examen des régimes de représentation de la masculinité, pris dans leur conception la plus matérialiste, à savoir dans leur articulation avec les partis pris esthétiques et les pratiques narratives qui les expriment. Outre les éléments évoqués plus haut par Gardies, j'entends à cet égard considérer non seulement les codes et les conventions spécifiques au cinéma américain, les stratégies rhétoriques et les schémas narratifs qu'il met en œuvre, les modalités inhérentes au genre mobilisé (la question de l'inscription du texte filmique au sein d'un réseau intertextuel qui peut justement procéder de la récurrence de personnages, de thèmes, d'un type d'intrigue, d'une iconographie, etc.), mais aussi l'agencement des différentes matières de l'expression filmique. C'est-à-dire les aspects, qui, sur un mode autonome ou intégré, relèvent de la mise en scène (jeu des comédiens, costumes, éclairages, décors, disposition du profilmique), de la bande sonore (bruit, musique, paroles), du rapport de cette dernière à l'image, du filmage (cadrages, mouvements d'appareil, points de vue, profondeur de champ, coefficient de déformation de l'image), et du montage (les significations produites à partir de la mise en relation des plans entre eux : effets d'opposition, de symétrie, montage alterné ou parallèle, raccords, sautes, etc.). Réciproquement, au plan narratif, même si la plupart des films qu'on analysera sont plutôt standardisés et tendent à déployer leurs récits sur un mode linéaire, qui respecte la chronologie des événements, il importera de prendre en compte la façon dont le récit se construit en regard de l'histoire qu'il relate, de prêter en somme une attention à la manière dont convergent les choix narratifs relatifs au personnage (espace, temporalité, focalisation) dans la production d'un discours qui, en conformité avec les codes du cinéma hollywoodien, se veut aussi cohérent et homogène que possible. On s'attardera ainsi sur les stratégies qui contribuent à produire ce que Tom Gunning désigne par le « sentiment de satiété

narrative. »⁷¹ D'après Gunning, dès 1908, le cinéma d'intégration narrative donne en effet priorité à l'organisation de son unité autour de la clôture du récit, soit la résolution de tous les enjeux mis en tension par l'intrigue. Or, la reconnaissance de ce mode de structuration du récit sera pour moi l'occasion de déterminer avec plus de précision les visées discursives des films examinés. Du reste, comme on va le voir maintenant, la notion de récit joue un rôle déterminant dans le concept de masculinité hégémonique.

1.4. La masculinité hégémonique : de l'indifférenciation à la différence des sexes

Mon exploration a négligé jusqu'ici la troisième propriété singulière que Connell associe à l'identité masculine : son inaccessibilité tendancielle. En effet, contrairement à la féminité, dont la culture occidentale tend à entretenir une conception immanente et concrète, la masculinité se donne généralement comme un statut socioculturel auquel il est éminemment difficile d'accéder. Que ce soit dans le champ de la sociologie, de l'anthropologie, de l'histoire culturelle ou de la psychanalyse, ce trait constitue un des constats les plus concordants des travaux qui se sont attelés à l'étude de la masculinité. D'un point de vue anthropologique, les observations de David Gilmore indiquent par exemple que si la masculinité « est un test dans la plupart des sociétés », les cultes qui lui sont rendus sont à proportion « du degré de robustesse et d'autodiscipline requis par le rôle du mâle. »⁷² Pour Georges L. Mosse, la virilité moderne renvoie également à un « idéal masculin » qu'il faut atteindre⁷³. Quant à MacKinnon, il estime que « la masculinité est un idéal, pas un fait. L'expérience des hommes se doit toujours d'être inaboutie. La masculinité est juste hors d'atteinte. Elle devient *idéologique*, un objectif vers lequel il faut tendre, mais qui reste en fin de compte inatteignable. Ainsi, être un "vrai homme" est un statut précaire, toujours menacé, même de l'intérieur. Il implique un combat. »⁷⁴

De façon similaire, Barbara Creed rappelle pour sa part que « la masculinité, telle qu'elle est définie par l'économie symbolique, est un concept fragile, un de ceux qui s'accomplissent rarement, si ce n'est jamais », tandis que Tania Modleski relève que « la psychanalyse a montré que l'issue du processus par lequel l'enfant masculin cherche à mettre la mère à distance est fort incertaine. »⁷⁵ Mais c'est à Nancy Chodorow que l'on doit d'avoir proposé l'analyse la plus pénétrante de ce principe. Ses recherches, qui procèdent à un dialogue fructueux entre

⁷¹ Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film : The Early Years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991, p. 141.

⁷² David D. Gilmore, *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven & London, Yale University Press, 1990, pp. 220-221.

⁷³ Georges L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'Invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997, p. 47 [1^{ère} édition américaine: *The Image of Man: the Creation of Modern Masculinity*, Oxford University press, 1996].

⁷⁴ K. MacKinnon, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁵ Tania Modleski, *Hitchcock et la théorie féministe*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 14 ; Barbara Creed, *Phallic Panic : Film, Horror and the Primal Uncanny*, Carlton, Melbourne University Press, 2005, p. XVI.

psychanalyse et sociologie du genre, postulent que ce sentiment d'inaccessibilité tient aux conditions psychologiques et idéologiques que les structures occidentales de la parentalité induisent pour le développement du sujet masculin⁷⁶. Au sein d'une société où la mère occupe une place prépondérante dans l'éducation des enfants et où le père est généralement absent ou distant, « la masculinité se présente au garçon comme moins disponible et accessible que la féminité, telle que représentée par la mère. »⁷⁷ Qui plus est, comme on l'a évoqué plus haut, à l'inverse de la fille, dont l'identité sexuée repose sur un continuum identificatoire partiel avec la mère, le garçon doit, en vue de devenir un homme, se conformer à un schéma contraignant qui l'enjoint à rompre le lien préœdipien privilégié qu'il entretient avec sa génitrice. En conséquence, de l'avis de Chodorow, « le garçon définit la masculinité négativement comme ce qui n'est pas féminin et/ou en lien avec les femmes. »⁷⁸ C'est ainsi le caractère négatif de ce processus qui explique pourquoi il est crucial, aux yeux du jeune mâle, que les activités et les pratiques qui attestent son identité sexuée soient non seulement empreintes d'une forte valeur sociale, garante de sa supériorité, mais qu'elles paraissent de surcroît irréalisables par une femme. On saisit dès lors d'autant mieux les motifs sous-jacents au processus d'idéalisation, par la voie duquel la masculinité se voit systématiquement érigée en un statut toujours plus désirable et inatteignable. Être un homme engage de jouer, d'imiter « le corps d'un homme », un corps certes variable en fonction de l'époque et du lieu, mais qui se doit toujours de n'être ni celui d'une femme ni celui d'un enfant. Cette aspiration mimétique, qui, ainsi que Butler l'a montré, n'est jamais pleinement réalisable ou stabilisée, est bien retranscrite par des expressions anglo-saxonnes familières telles que « *act like a man* » ou « *take it like a man* ».

Chez Connell, cette difficulté à projeter les signes de la masculinité et à en éprouver les effets en retour se traduit par la nécessité, articulée au sein de sa définition, d'« entrer en prise » avec le lieu du masculin, ce dernier s'offrant implicitement comme le terme d'un processus ardu par l'entremise duquel l'individu cherche à se construire en tant qu'homme. Dans ces conditions, j'appréhenderai la masculinité d'abord comme le couronnement d'un parcours semé d'embûches, d'un *récit* centré sur la performance du corps et de l'esprit et dont l'issue demeure conditionnelle. Poser du coup la question, dans mes analyses filmiques, des pratiques de genre à mettre en œuvre pour devenir un homme, « un vrai », au sens socioculturel du terme, reviendra non seulement à s'interroger sur la place de ce défi au sein de l'intrigue développée par le film, mais surtout à évaluer les conditions de possibilité d'accès à ce lieu de masculinité, à cette sphère exclusivement masculine. Or, comme Connell le note, ce processus d'accession est essentiellement réglé par un

⁷⁶ Voir N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering...*, pp. 173-190.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 181.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 174.

jeu d'interactions à caractère genré, un jeu qui amènera à prêter une grande attention à la valeur sociale bien sûr, mais surtout à la signification, distinctive ou intégrative, recouverte par les pratiques et les attributs désignés comme masculins en regard de tout ce que le film construit comme féminin ou indéterminé au fil du déroulement de l'histoire. C'est dans le contexte de cette économie symbolique, telle qu'on a pu la mettre en évidence à partir des travaux de Connell et de Vernet, que les résultats de l'étude que Klaus Theweleit a consacrée aux « fantasmes masculins » revêtiront une importance particulière, dans le sens où ils permettront de faire ressortir certaines des caractéristiques les plus saillantes de la symbolique à l'aune de laquelle les rapports de genre s'échafaudent de nos jours⁷⁹.

Mais si la masculinité constitue un statut partiellement inaccessible voire idéalisé, elle ne l'est jamais autant que dans le cadre de sa variante hégémonique. Connell souligne à cet égard qu'« à toute époque, une forme de masculinité est exaltée plus que tout autre au plan culturel. »⁸⁰ Quelles qualités viennent justifier une telle exaltation ? Quel type de performance de genre ? En quoi cette masculinité se distingue-t-elle en propre de sa version générique ? Pour le sociologue, cela tient à la place prépondérante qu'y occupent les enjeux de pouvoir et de hiérarchie sociale. Ainsi, selon lui, « la masculinité hégémonique peut être définie comme la configuration de pratiques de genre qui incarne la réponse actuellement acceptée au problème de légitimité du patriarcat, qui garantit (ou croit garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes. »⁸¹ Tandis que la masculinité pouvait encore évoluer sur le plan horizontal, voire orthogonale des relations de genre, sa variante hégémonique ne se situe déjà plus que dans une verticalité formellement hiérarchisée, enjoignant les rapports sociaux à ne se décliner que sur le mode exclusif de la subordination, voire de la complicité ou de la marginalisation⁸².

Pour saisir ce qui se joue ici, cerner ce que ceint et excède « la position dominante des hommes » et « la subordination des femmes » en tant que définition du patriarcat, il faut revenir un instant sur la notion mobilisée par Connell. Ainsi que Susan Jeffords le rappelle en citant les travaux de Greta Lerner, dans une société patriarcale, la fonction sociale du genre procède moins du pouvoir avéré de l'homme sur la femme, de l'autoritarisme ou même de la coercition, que de « la domination socialisée du masculin sur le féminin. »⁸³ Par son activité régulière de subordination des femmes, l'homme, ou plutôt le sujet masculin, aurait de fait « appris le pouvoir symbolique du contrôle sexuel sur les autres hommes et élaboré le langage symbolique à travers

⁷⁹ Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, 2 vol., trad. de l'allemand par Stephen Conway, Erica Carter et Chris Turner, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987-1989 [1977-1978].

⁸⁰ R. Connell, *Masculinities...*, p. 77.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Sur ce point, je renvoie à la description que Connell fait de ces différents types de relations : *Ibidem*, pp. 76-81.

⁸³ S. Jeffords, *The Remasculinization...*, p. XII.

lequel il pourra exprimer sa dominance et créer une classe de personnes psychologiquement aliénées. » C'est, autrement dit, au travers de relations structurelles de genre, soit en traitant celles et ceux qu'il aspire à soumettre comme des « femmes », que le sujet tend à faire de sa masculinité la justification de l'ascendant qu'il prend sur eux. Comme pour les catégories de *race* ou d'ethnie, ce type de domination ne s'exerce donc pas, en tout état de cause, uniquement à l'encontre des femmes, mais aussi sur des personnes justement issues de minorités ethnoraciales, des hommes, des enfants, des pauvres, des lesbiennes, des gays et l'ensemble des catégories genrées qu'il cherche à subordonner. Si cette acception du patriarcat ne transparaît pas réellement dans sa définition de la masculinité hégémonique, Connell prend néanmoins appui sur celle-ci lorsqu'il avance :

« La "masculinité hégémonique" se construit aussi bien en relation avec d'autres masculinités subordonnées qu'avec les femmes. Le jeu entre différentes formes de masculinité constitue une part importante de la façon qu'a un ordre social patriarcal de fonctionner. »⁸⁴

On peut donc parler ici d'un régime de savoir-pouvoir ou d'une relation de nature « hégémonique », dans la mesure où l'ascendant pris sur la personne ou le groupe ne repose pas nécessairement sur un usage prononcé de la force ou de la menace, mais sur une part de consentement, sur l'intériorisation de représentations, d'une discipline, d'un code et d'un savoir constitué, naturalisé, qui justifient cette asymétrie. Et ce nœud de représentations et de savoirs, c'est ce que Connell désigne par « la réponse *actuellement acceptée* au problème de légitimité du patriarcat », c'est-à-dire un régime de vérité relevant, de prime abord, du « bon sens commun » et que le sujet masculin se doit d'incarner, d'associer étroitement à son genre, s'il veut pouvoir se prévaloir d'une forme d'hégémonie sociale. Or, ainsi que le suggère Connell, le travail symbolique *via* lequel s'obtient l'assentiment nécessaire à la mise en phase entre le pouvoir et un savoir donné comme préexistant se heurte à une double difficulté fondamentale : parvenir, dans un même mouvement, à travestir la différence de genre en différence de sexe – à faire passer du social pour du biologique, de l'éphémère pour du perpétuel –, et à verticaliser ce rapport, à convertir cette différence en inégalités sociales⁸⁵.

En effet, il y a lieu de constater qu'il existe d'abord une contradiction dans les termes entre les définitions connelliennes de la masculinité et de sa variante hégémonique. Dès lors que l'on admet que la masculinité ne peut s'atteindre ou advenir que *via* un processus transformatif ou performatif, qu'elle est sous-tendue par une performance, en outre toujours instable et conforme à

⁸⁴ Voir R. Connell, *Gender & Power...*, p. 183 ; *je souligne*.

⁸⁵ Concernant la question des relations entre différence et inégalité dans les rapports sociaux de sexe, on lira : Lorena Parini, *Le Système de genre. Introduction aux concepts et théories*, Zurich, Seismo, 2006, pp. 98-113.

l'idéal de mobilité sociale du *self-made man*, comment pourrait-on estimer dans un même temps qu'elle procède d'une essence immuable ? Comment une mutation, un idéal d'ascendance sociale ou une promulgation pourrait-il attester d'une permanence ou d'un immobilisme ? En d'autres termes, la première contradiction que la masculinité hégémonique a pour vocation de résoudre touche à sa prétendue naturalité, à une ontologie qui est manifestement en porte-à-faux avec la dimension performative, ou tout du moins « méritocratique », que la masculinité revêt dans sa conception générique. La seconde contradiction qui découle de cette velléité hégémonique résulte, on l'a dit, de l'arbitraire de la supériorité que le masculin revendique. A ce titre, on peut rappeler, avec Lorena Parini, que toute pratique sociale discriminante est chevillée à un discours justificatif : « [D]ans le cas des rapports sociaux de sexe [cette légitimation] est ancrée dans la différence naturelle entre femmes et hommes, dans la valence différenciée, dans la hiérarchie sexuelle naturalisée. »⁸⁶ En recourant au verbe « incarner » dans sa définition, Connell indique du reste bien qu'un tel processus de naturalisation procède aussi, selon lui, d'une réaffirmation de ce savoir fragilisé qu'est la dichotomie ontologique des sexes. Ontologie dont la « preuve irréfutable » continue d'être unilatéralement indexée sur la dissymétrie psychophysiologique des corps et, partant, des comportements :

« [L]a définition sociale des hommes en tant que détenteurs de pouvoir ne se traduit pas seulement par des images mentales du corps et des fantasmes, mais *via* des tensions musculaires, des postures, la perception et la texture du corps. C'est une des principales manières de "naturaliser" le pouvoir des hommes, c'est-à-dire qu'il soit vu comme appartenant à l'ordre de la nature. »⁸⁷

Ce que nous dit en substance Connell, c'est que face à cet arbitraire, en regard de l'impossibilité qu'il y a à légitimer réellement un tel dispositif de savoir-pouvoir, c'est-à-dire à entériner durablement la double équation inhérente au système de valence différentielle des genres (dans sa version laconique : « masculinité = supériorité » et « féminité = infériorité »), l'ultime clé d'accès à l'hégémonie masculine réside dans l'aptitude du sujet à naturaliser son genre : à faire passer une performance pour une essence, de la performativité pour de l'immuabilité, une mutation pour l'illusion d'une permanence, une croyance pour un savoir. La masculinité hégémonique doit en d'autres termes parvenir à revêtir les appareils du « bon sens commun » de son époque et de sa classe, ou plus précisément à produire les « effets de vérité » qui lui permettent de s'afficher comme un point de vue incontestable, naturellement réaliste et lucide sur le monde. Pour cela, on le verra à plusieurs reprises, elle doit avant tout arriver à sertir sa performance au sein de la « chaîne citationnelle » évoquée par Butler, l'introduire de la façon la

⁸⁶ *Ibidem*, p.66.

⁸⁷ R. Connell, *Gender...*, p. 85.

plus inaperçue, la plus triviale et implicite possible dans une économie politique, un récit préalable, un mythe, dont la seule légitimité tient au fait qu'il apparaît comme « l'ordre des choses ». On trouve dans la réflexion de Pierre Bourdieu sur la formation discursive de l'identité régionale, en tant que travail de circonscription territoriale, la peinture fine d'une des clés de la procédure performative par la voie de laquelle cette identité tend à acquérir une certaine forme d'objectivité, à s'instituer au plan social. L'adéquation des termes que convoque le sociologue français au cas de la construction du genre masculin aide à éclairer les mécanismes sous-jacents à cette construction. Rapportée à la fiction filmique, la masculinité hégémonique pourrait en effet s'envisager ainsi :

« [U]n acte de connaissance qui, étant fondé, comme tout pouvoir symbolique, sur la reconnaissance, produit à l'existence ce qu'il énonce. [...] par le fait de dire les choses avec autorité, c'est-à-dire à la face de tous et au nom de tous, publiquement et officiellement, il les arrache à l'arbitraire, il les sanctionne, les sanctifie, les consacre, les faisant exister comme dignes d'exister, comme conformes à la nature des choses, "naturelles". »⁸⁸

D'après Bourdieu, c'est notamment de l'autorité de celui qui l'énonce, de sa capacité justement à « faire reconnaître à sa parole le pouvoir qu'elle s'arroge », que procède les chances de succès du passage de la « représentation de la réalité à la réalité de la représentation. »⁸⁹ On peut soutenir, en définitive, que le défi que le personnage se doit de relever pour devenir un héros consiste à configurer ses pratiques de genre de telle sorte qu'elles finissent par renvoyer, avec force et résolution, à un réseau cristallisé de significations socioculturelles antérieures, à un ordre commun d'appartenance – un savoir en somme partagé et relayé – qui étaye, ou plutôt éveille la croyance en la supériorité innée du type de masculinité qu'il figure. Ainsi qu'on le verra, c'est souvent en inscrivant sa performance dans les thèmes et les mythologies politiques les plus répandus de la culture occidentale – par exemple le mythe du sauveur, de la conspiration, de l'âge d'or ou de l'unité –, que la masculinité tend à insérer, de façon récurrente, les pratiques et les valeurs qui lui sont liées dans la normalité des mœurs ; une normalité qui, incidemment, permet de produire de la norme de genre et de la hiérarchie sociale⁹⁰. Comme le suggère Connell en indiquant, entre parenthèses, que la masculinité hégémonique est une configuration qui « *croit* » assurer la

⁸⁸ P. Bourdieu, « L'identité et la représentation. Élément pour une réflexion critique sur l'idée de région », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, vol. 35, n°35, p. 65. Il me semble que sur ce dernier point, l'analyse de Bourdieu peut être mise en relation avec la conception programmatique que Edgar Morin a livrée de la représentation filmique, dans le sens où elles réfléchissent toutes deux l'instabilité constitutive des représentations : « C'est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire. » Voir Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1956, p. XI.

⁸⁹ P. Bourdieu, « L'identité et la représentation... », p. 65.

⁹⁰ Sur l'interdépendance des mythes politiques évoqués, en tant que récits antérieurs et mystifications, on lira Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.

prépondérance des hommes, la notion de croyance est ici cruciale, dans la mesure où elle signale que la légitimation de cette prééminence sociale se situe de fait plus sur le terrain de la foi et de l'opinion que de la raison ou du savoir. Central, au demeurant, dans tout récit de fiction filmique, cet appel à la crédulité renvoie aussi au concept plus large de « fiction dominante », tel qu'il a été défini par Kaja Silverman⁹¹. Dans une perspective principalement psychanalytique, Silverman a en effet insisté sur le besoin, pour la légitimité de la masculinité hégémonique, d'entretenir la « réalité » de cette fiction patriarcale, c'est-à-dire de réaligner le pénis avec le phallus (le savoir du corps avec le pouvoir social), afin « de solliciter notre foi par-dessus tout en l'unité de la famille, et la pertinence du sujet masculin. »⁹² Très proche de la conception forgée par Connell, la masculinité hégémonique décrite par Silverman s'appuie sur les mécanismes du complexe d'Œdipe pour construire et maintenir l'équation fondamentale entre pénis et phallus qui sous-tend la fiction dominante. Si je n'entends faire qu'un usage très marginal des outils psychanalytiques mobilisés par Silverman, je rejoins néanmoins cette dernière sur le postulat premier et fondamental que le pouvoir normatif de la masculinité procède de sa capacité à faire *croire* que les privilèges sociaux dont elle jouit sont d'ordre naturel. Autrement dit, l'analyse de masculinités hégémoniques implique l'examen des mécanismes qui permettent de produire de la naturalité et de la supériorité, à constituer de la norme à partir de conventions, de hiérarchies et de savoirs présentés comme antérieurs, validés et communs.

On le voit plus distinctement à présent, la masculinité hégémonique se donne comme la résolution fantasmatique des tensions engendrées par l'arbitraire du pouvoir et des privilèges propres à la position de domination que le patriarcat promet à ceux et celles qui parviennent à en singer, à en performer les codes et à en reconduire le point de vue⁹³. En d'autres termes, un individu « masculin » ne peut s'approprier du pouvoir, ne peut influencer sur les actions des autres, modifier leur comportement ou obtenir leur assentiment, qu'en fonction de son aptitude à rendre ce pouvoir afférent à son identité sociosexuelle, l'objectif étant d'apparaître comme un « homme

⁹¹ Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York & London, Routledge, 1992.

⁹² *Ibidem*, pp. 15-16. Compte tenu de la nature iconique des représentations considérées par Silverman, précisons cependant que, comme Peter Lehman l'a expliqué, il s'agit le plus souvent là d'un pénis en général abstrait, dont l'existence est assurée par les signes extérieurs de la masculinité. Dans nos cultures, on ne peut en effet montrer le pénis, par peur d'en diminuer le phallus. Voir Peter Lehman, « Crying Over the Melodramatic Penis : Melodrama and Male Nudity in Films of the 90's », in P. Lehman (dir.), *Masculinity : Bodies, Movies, Culture*, New York and London, Routledge, 2001, pp. 25-41 ; mais aussi P. Lehman, *Running Scared : Masculinity and the Representation of the Male Body*, Philadelphia, Temple University Press, 1993 ; R. Dyer, « Don't Look Now »..., pp. 61-73.

⁹³ Connell insiste sur le rôle crucial que jouent les stars et les héros de cinéma dans le maintien de certains modèles de masculinité hégémonique. L'influence que ces instances fictives exercent n'implique cependant pas que les personnes qui détiennent du pouvoir, dans la vie réelle, émulent obligatoirement les comportements et les conventions associés à ces icônes : « L'expression publique de la masculinité hégémonique ne découle pas nécessairement de l'apparence des hommes puissants, mais de ce qui permet d'entretenir leur pouvoir et celui du grand nombre d'hommes qui le soutient. La notion d'"hégémonie" suppose généralement un niveau élevé de consensus. Peu d'hommes sont des Bogart ou des Stallone, mais beaucoup collaborent à entretenir ces images. » R. Connell, *Gender & Power...*, p. 185.

sans histoire », le détenteur né et exclusif des qualités prétendument requises à son exercice. Lors de l'examen des représentations filmiques issues de mon corpus, je me propose d'interroger les éléments, les valeurs et les pratiques qui, au sein de ce qui sera censément envisagé comme des récits de masculinisation hégémonique, des fables visant à convertir des hommes en héros, pourraient faire obstacles à une telle consubstantialité entre savoir et pouvoir, corps et prérogatives sociales. Comme on aura l'occasion de le vérifier à plusieurs reprises, le travail discursif de ces films passe le plus souvent par une dialectique fine et contradictoire, qui, si elle met en avant le caractère initiatique de l'entrée dans la masculinité, conçoit avant tout l'avènement d'une masculinité d'ordre supérieur comme l'expression d'une qualité, d'une compétence, d'un savoir ou d'un pouvoir qui étaient préalablement présents, mais ne s'étaient pas encore réalisés ou exprimés jusque-là : la manifestation d'une puissance demeurée à l'état latent⁹⁴. Ce qui importe somme toute, en ce qui concerne la légitimité d'une telle masculinité, c'est la démonstration du caractère ontologique de ses fondements, l'aptitude du héros à attester la naturalité des réquisits à son triomphe, la dimension transformative du test n'apparaissant toujours qu'en tant qu'occasion d'une validation postérieure de ce qui était, en fin de compte, ostensiblement déjà en place.

1.5. L'hypothèse du paradigme technophobe

Je voudrais donner à ce stade un tour plus concret à l'objet de mes investigations en revenant brièvement sur mon hypothèse initiale de l'existence de celui que j'ai surnommé le héros postindustriel. Si, comme je le prétends, le paradigme qui anime le cinéma américain depuis plus de quarante ans est bien celui de la confrontation réitérée entre la masculinité hégémonique de ce héros et la modernité technologique, alors on peut postuler que les enjeux narratifs des films de mon corpus et le travail socioculturel qui en résulte ont principalement trait aux conditions de possibilité de construction d'une telle masculinité dans un contexte postindustriel. Pour interroger la pertinence de cette affirmation, je veux suggérer qu'elle trouve son expression la plus tangible dans une rhétorique de crise, un programme narratif aux résonances initiatiques qui servira de point de départ à l'ensemble de mes analyses. En effet, comme je vais m'efforcer de le montrer, chacun des films envisagés débute par une forme de « crise » concrétisée *via* une marginalisation sociale, politique ou symbolique de son personnage principal, de sorte que cette mise au ban instigue systématiquement le récit de la réaffirmation longtemps différée de sa supériorité

⁹⁴ Très prégnante dans la culture étasunienne, cette idée a trouvé une expression exemplaire dans le slogan de recrutement forgé par l'armée américaine au cours des années 1980 : « *Be all you can be* » [« Soyez tout ce que vous pouvez être »]. Le message est clair : le cadre d'apprentissage militaire offre les conditions optimales de possibilité de réalisation de la masculinité hégémonique, il est propice à l'actualisation de potentialités insoupçonnées de l'individu et permet de s'accomplir pleinement en tant qu'homme.

physique et/ou morale⁹⁵. Or, on aura l'occasion de le vérifier, cette disqualification, qui est aussi fréquemment une dévirilisation franche ou le signe prémonitoire de la menace d'une féminisation⁹⁶, a toujours partie liée, de façon plus ou moins explicite, à la prépondérance du rôle naissant des machines et de la technologie dans l'espace social ou, plus précisément, au trouble qu'elles sèment quant aux repères garants de ce qui est désigné comme la différence des sexes (ou, plus marginalement, des âges). On verra à ce propos que toute technologie est au bénéfice d'une représentation à fort caractère sexué (ou, occasionnellement, générationnel), que celle-ci soit féminine, masculine ou surtout ambivalente. Je postule dès lors que pour imposer sa *persona* en tant qu'idéal de masculinité hégémonique, le héros doit parvenir à rétablir les relations de subordination dont la verticalité de l'ordre a été renversée par les technologies mises en jeu dans l'intrigue ; et cela, tout en témoignant du caractère essentiellement atemporel de son identité sexuée. Ce point revêt une importance d'autant plus grande que, comme on a pu l'expliquer, ces films tendent à ancrer le bien-fondé des relations de pouvoir qu'ils mettent en scène – la politique sexuelle en faveur de laquelle ils plaident – dans le déterminisme imaginaire de la différence des sexes. En ce sens, on partira du principe que le protagoniste n'accède à la masculinité hégémonique qui fait de lui un héros qu'à la seule condition de parvenir à transformer la confusion des genres induite par les technologies en une différence des sexes anhistorique, exigence qui passe obligatoirement par l'atténuation des tensions propres au rapport conflictuel que ce protagoniste entretient avec la modernité ou ses avatars. Il s'agit là en d'autres termes de refonder des frontières identitaires et/ou des hiérarchies sociales à partir de l'affirmation de la dichotomie des sexes⁹⁷.

⁹⁵ Je parle ici de personnage principal ou de protagoniste plutôt que de héros, dans la mesure où tout « caractère épais » dans un film ne peut nécessairement prétendre au statut de héros. Sur ce point, je suis la différenciation restrictive posée par Margrit Tröhler et Henry M. Taylor, pour qui « le héros existe, au cinéma comme ailleurs, même s'il n'est jamais plus que la modeste réplique individualisée du héros classique (épique ou tragique). » Voir M. Tröhler, H. Taylor, « De quelques facettes du personnage... », p. 45. Qui plus est, le personnage principal n'acquiert à mon sens le statut de héros qu'à partir du moment où il accède à la masculinité hégémonique ou apparaît, aux yeux de ceux qui l'entourent, en voie d'y accéder. Cet aspect est sous-tendu par la conception du héros que met en lumière André Gardies dans *Le Conteur de l'ombre*, soit un héroïsme articulé à la nécessité d'une « structure hiérarchique » et du « principe implicite d'une plus-value qui régit les rapports d'intégration. » Voir : André Gardies, *Le Conteur de l'ombre : essais sur la narration filmique*, Lyon, Aléas, 1999, pp. 36-37. Enfin, il importe de noter que l'accès au statut de héros, qui marque donc toujours une verticalisation nette des rapports sociaux, intervient, dans les films issus de la production hollywoodienne, parfois à la moitié, mais le plus souvent à la charnière du dernier quart du métrage. Sur la segmentation du film hollywoodien en quatre parties approximativement égales, marquées par des retournements narratifs remarquables, on lira K. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood...*

⁹⁶ Mon emploi du concept de « féminisation » procède de la symbolique dominante, à la fois obsessionnellement relationnelle et binaire, qui veut que tout ce qui n'est pas masculin soit tendanciellement féminin.

⁹⁷ C'est à cet égard – et à cet égard seulement, dans la mesure où mon postulat n'implique pas l'anhistoricité de toute visée narrative – que je rejoins Teresa de Lauretis et, partant, Iouri Lotman, sur le constat du caractère œdipien du récit d'aspiration « mythique ». Par le régicide, le parricide et l'inceste qu'il commet, Œdipe peut en effet être perçu comme le transgresseur par excellence des distinctions et le destructeur de l'ordre mythique. Dès lors, pour le sémioticien comme pour la sémioticienne, le travail du personnage masculin mythique tend à rejoindre celui du récit : « [S]i le crime d'Œdipe est la destruction des différences, le travail combiné du mythe et du récit est donc la production

Pour identifier les opérations engagées, au plan du récit, par la construction de l'hégémonie proprement masculine du héros postindustriel, il faut se tourner une dernière fois du côté du cadre conceptuel établi par Marc Vernet. S'appuyant sur les travaux de Claude Lévi-Strauss, de Paul Ricœur et de Philippe Hamon, Vernet envisage le récit filmique hollywoodien sous l'angle d'une « synthèse de l'hétérogénéité » produite par l'intrigue, qui renverrait à une ou à plusieurs contradictions en rapport avec le réel. Ainsi, selon Vernet, « le récit a pour fonction d'offrir une synthèse finale (par fusion ou exclusion, par fusion et exclusion) *à travers des étapes* qui constituent autant de tentatives de réduction de l'hétérogénéité, mais de tentatives imparfaites et donc transitoires en ce qu'elles en appellent d'autres. »⁹⁸ Si l'on suit cette hypothèse, les films impliqués dans la présente recherche tenteraient inlassablement, par la mise en jeu matérielle et symbolique de leur héros, de résoudre les contradictions engendrées par le rapport oppositionnel de l'homme dominant à la modernité technologique. Or, on le souligne ci-dessus, au cœur de ce processus d'homogénéisation imaginaire, d'harmonisation des points de vue, réside le protagoniste : agent primordial de l'action narrative, c'est par lui et parfois en lui que le récit tend à réconcilier l'ensemble des éléments disparates et relativement contradictoires portés par les autres personnages, son activité se confondant avec le travail de synthèse graduellement opéré par la progression redoublée du récit et de l'histoire. Il existe donc un degré élevé de convergence entre le texte filmique et son « héros ». Ce dernier fonctionnerait non seulement comme centre de l'intérêt narratif, mais aussi à la manière d'un pôle d'attraction vis-à-vis duquel l'ensemble des personnages noue des relations pouvant se décliner, de façon souvent transitoire, sur le mode de l'antinomie, de l'identité, de la différence ou de la complémentarité. C'est notamment en vertu de ce constat que Vernet avance plus loin que « pour un personnage central, d'autres peuvent figurer à un moment du récit son devenir possible, son extrapolation vraisemblable, une forme de sa synthèse obtenue à partir de la dynamique inscrite dans l'hétérogénéité initiale de ses éléments. »⁹⁹ Les rapports de genre ne font pas exception à ce principe, les axes de correspondance ou de clivage entre personnages portant également les relations d'hégémonie, de subordination, de complicité et de marginalisation qui, aux yeux de Connell, régissent l'organisation des rapports sociaux entre les différents types de masculinité. Mon analyse entend dès lors opérer de deux façons. D'une part, en se focalisant sur la manière dont chaque film travaille la question de la crise de la masculinité hégémonique en relation avec le rôle imparti à la modernité technologique et l'écho que ce rôle trouve dans la hiérarchisation genrée des

d'Œdipe [...]. Le travail narratif consiste alors à inscrire des différences, et plus spécialement, de la différence sexuelle dans chaque texte ; mais aussi, par un effet d'accumulation, dans l'univers de la signification, de la fiction et de l'histoire, représenté par la tradition artistico-littéraire et tous les textes propres à une culture. » Voir Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 120-121.

⁹⁸ M. Vernet, *op. cit.*, p. 86.

⁹⁹ *Idem.*

personnages, étant entendu que celle-ci est tout entière ordonnée autour de la figure du protagoniste principal. D'autre part, en examinant la spécificité de la performance, c'est-à-dire des codes, des pratiques et des valeurs morales dont la mise en œuvre autorise le héros à rejoindre une place prédominante dans les relations de genre et, partant, dans l'ordre social diégétique.

L'adoption d'un tel schématisme au sein de mon paradigme interprétatif pourrait, a priori, susciter des inquiétudes quant au caractère réducteur de l'approche pour laquelle j'opte. A cette préoccupation, j'objecterais que le recours à ce modèle répond à la nécessité d'appréhender le genre masculin à partir de ce qui, sans nul doute, constitue sa principale source de faiblesse discursive en tant que « sexe » : la nature répétitive des gestes, des pratiques, des attitudes, des récits et de la prise en charge filmique que requiert sa stabilisation socioculturelle. On l'a évoqué plus haut avec Butler, mais aussi d'autres manières avec Gilmore, MacKinnon, Creed et Chodorow, la masculinité est un genre éminemment instable et contradictoire, dont « la matérialisation n'est jamais tout à fait achevée »¹⁰⁰. La démonstration de sa naturalité réclame, en conséquence, d'être continuellement rejouée en une répétition inlassable de l'identique, d'actes stylisés, mais aussi de codes, de pratiques et de comportements qui, dans leur tentative soutenue de renvoi récurrent à des savoirs, des normes ou des mythologies partagées, cherchent à projeter la fiction de son intégrité et de son intériorité substantielles. C'est à Judith Butler qu'on doit d'avoir le mieux identifié la dynamique paradoxale qui anime cette institution sexuée :

« Effet sédimenté d'une pratique réitérative ou rituelle, le sexe acquiert ainsi son effet naturalisé et, cependant, c'est aussi en vertu de cette réitération que s'ouvrent des failles et des fissures, qu'apparaissent les instabilités constitutives de telles constructions, ce qui échappe ou excède la norme, ce qui ne peut être entièrement défini ou fixé par le travail répétitif de cette norme. Cette instabilité est la possibilité d'une *dé*constitution inhérente au processus même de répétition, le pouvoir qui défait les effets mêmes par lesquels le "sexe" est stabilisé, la possibilité de produire une crise potentiellement productrice au sein de la consolidation des normes du "sexe". »¹⁰¹

D'où la nécessité, pour toute entreprise d'analyse politique des relations de genre, de mettre en exergue les contradictions de cette fiction (en quelque sorte doublement fictionnelle dans les productions filmiques) en éclairant le principe itératif et les stratégies discursives récurrentes sur lesquels elle repose. Dans ce cadre, la répétition peut être considérée comme le symptôme de la performativité en même temps que de l'instabilité fondamentale du genre en tant que principe de domination. Quant à savoir quels sont les éléments particuliers qui sont engagés par cette exigence de répétition, c'est à nouveau du côté de Butler qu'il faut se tourner. En effet, évoquant

¹⁰⁰ J. Butler, *Ces corps qui comptent...*, p. 16.

¹⁰¹ J. Butler, *op. cit.*, p. 24.

les conditions minimales d'intelligibilité culturelle du genre en tant que norme stabilisée et stabilisante, la théoricienne précise bien la logique d'interdépendance plus large en raison de laquelle l'obsession de la véracité du sexe est susceptible de trahir l'artificialité de sa construction :

« [L]es genres "intelligibles" sont ceux qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir. Autrement dit, ces "lignes directes" sont hantées par la discontinuité et l'incohérence, notions qui ne deviennent elles-mêmes pensables qu'à partir des définitions normatives en vigueur pour la continuité et la cohérence ; la discontinuité et l'incohérence sont des spectres constamment proscrits et produits par ces mêmes lois visant à établir des rapports de cause à effet entre le sexe biologique, les genres socialement construits et leur "expression" ou "effet" conjoint dans le désir sexuel tel qu'il se manifeste dans la pratique sexuelle. »¹⁰²

En d'autres termes, pour mettre en évidence les modalités d'édification de ces normes de genre, il sera nécessaire de se pencher sur les façons dont les récits filmiques cherchent à masquer la discontinuité et l'arbitraire des actes qui sous-tendent le genre et sur les manières dont ils produisent l'illusion d'une coalescence « naturelle » entre le pouvoir, le sexe, le genre, l'orientation et les pratiques sexuelles.

1.6. La question de la représentation filmique dans une perspective socio-historique

Le travail que j'ambitionne de mener requiert plusieurs précisions. Tout d'abord, au vu de ce que la portée généralisante de mon hypothèse d'ensemble pourrait laisser entendre, il faut récuser d'emblée le préjugé naïf selon lequel le cinéma hollywoodien produirait continuellement un même discours, au demeurant conformiste, fatalement homogène et contraignant. Il va en effet sans dire que si, indépendamment des variations et des transformations qu'il présente, le parcours prototypique que je postule constitue bien une tendance dominante, une orientation perceptible et identifiable au sein du cinéma américain contemporain, il n'en embrasse pas pour autant l'entier de la production. Au surplus, en raison de ses visées prioritairement économiques, de son optique de fidélisation, l'industrie hollywoodienne doit être considérée comme un système complexe et surdéterminé dont les films, souvent polysémiques, se trouvent structurés par des contradictions aussi fortes que celles qui caractérisent les spectatrices et les spectateurs issus des différents segments démographiques auxquels ils cherchent à s'adresser. Les *cultural studies* britanniques ont à ce titre bien montré les risques qu'il peut y avoir à occulter les distinctions entre production de sens et réception, discours et pratiques. C'est tout l'apport du « tournant de la réception » que

¹⁰² J. Butler, *Trouble dans le genre...*, p. 84.

ces recherches ont permis d'amorcer à partir de la publication de *The Uses of Literacy* en 1957¹⁰³ : substituant une appréhension anthropologique de la culture à sa conception patrimoniale, elles n'ont plus ramené la signification d'un bien culturel à l'unique analyse de son texte. Elles ont pris en compte la part de conflictualité induite par les rapports de pouvoir qui trament ce texte, ainsi que son contexte de réception et les différentes interprétations qu'en faisaient ses consommatrices et ses consommateurs. Pour autant, mon travail ne s'efforcera pas à restituer ce que des spectatrices et spectateurs « géo-historiquement définis » ont pu penser ou comprendre d'un film au moment où ils le regardaient¹⁰⁴. Résolument centré sur la vocation prescriptive des représentations ainsi que sur le lien qu'elles entretiennent avec l'imaginaire et les pratiques sociales de leur époque, mon projet part du principe que si un film a rencontré une forme d'adhésion publique, qu'elle soit d'ordre commercial ou critique, c'est que son travail thématique est entré en résonance avec certains des discours, des préoccupations, des aspirations ou des craintes en circulation au sein de la culture dans laquelle il s'inscrit. Aussi, bien que mon questionnement demeure axé sur des analyses de films et sur la dimension genrée des personnages qu'ils mettent en scène, il conviendra de faire dialoguer les résultats de ces analyses avec les différents champs disciplinaires engagés par la compréhension de ce contexte social, que ce soit les études genre, les *cultural studies*, la sociologie, l'histoire culturelle des représentations, l'histoire économique, l'histoire littéraire, l'anthropologie ou la psychanalyse.

Enfin, contrairement à ce que le postulat d'une « synchronicité » entre la crise de la masculinité et l'avènement de la modernité technologique aurait pu suggérer en introduction, mon étude n'entend pas plus se mettre en quête d'une causalité linéaire entre les différents faits qu'elle met en relation que conférer aux représentations filmiques le statut de « reflet de la société » qui les a produites. A cette perspective partiellement dessinée par Siegfried Kracauer dans *De Caligari à Hitler* – en tant que premier tenant d'une histoire sociale du cinéma –, qui en appelait à la neutralité des processus représentationnels mobilisés par le médium, on préférera une approche plus dynamique et dialectique, en ce qu'elle tient compte de la part de médiation technique et humaine inhérente au dispositif cinéma. J'envisagerai ainsi les représentations filmiques à l'aune,

¹⁰³ Voir Hervé Glevarec, Eric Macé, Eric Maigret, *Cultural studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008 ; J. Hollows et M. Jancovich, *op. cit.*, pp. 173-191 ; mais aussi Richard Hoggart, *La Culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias et par Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, 1970 [1957].

¹⁰⁴ Comme le note Richard Slotkin, « cette approche a le désavantage de minimiser les manières complexes et variées dont différents publics réceptionnent la production des industries culturelles. La réception du public peut être inférée à partir des changements que les producteurs opèrent en réponse aux modifications de circulation ou de recettes au box-office ; mais ces analyses de réaction du public sont toujours faussées par les biais de la tradition et les biais institutionnels de l'industrie. Néanmoins, en se focalisant sur la production, on peut étudier de façon plus précise les dynamiques de la création de mythes au sein du site culturel particulier qui a acquis le pouvoir de s'adresser à nous comme s'il parlait au nom d'une culture nationale "américaine". » R. Slotkin, *Gunfighter Nation...*, p. 10.

d'une part, de la polyexpressivité qui les caractérise et, d'autre part, de la réciprocité des relations qu'elles nouent avec l'imaginaire social de leur époque¹⁰⁵. Comme le rappelle John Belton, le cinéma entretient avec la réalité sociale et historique américaine une relation « hautement médiatisée et extrêmement complexe », qui engage une prise en considération de la nature de ses représentations, c'est-à-dire des déterminations esthétiques, politiques et culturelles, qui en conditionnent les significations¹⁰⁶. C'est à cet égard que j'examinerai les films comme des productions discursives polysémiques, aussi potentiellement équivoques que les individus qui les confectionnent et les réceptionnent ; des pratiques signifiantes, des produits, en somme, des circonstances de l'histoire, aussi bien que des producteurs de conditions historiques. Se faisant, je fais mienne la synthèse proposée par Douglas Kellner lorsqu'il observe :

« [L]e langage filmique ne trouve pas plus son équivalent exact dans les événements sociaux que le discours du film n'existe en tant que miroir parallèle aux événements qui lui sont contemporains. Les films prennent plutôt le matériau brut de l'histoire et des discours sociaux pour les transformer en des produits qui sont eux-mêmes des événements historiques et des forces sociales. [...] Les films réfractent plutôt les discours et le contenu social dans des formes spécifiquement cinématographiques qui engagent les spectateurs dans un processus actif de construction de sens. »¹⁰⁷

A l'instar de la masculinité qu'elles font advenir, ces représentations s'insèrent donc dans un échec de rapports de pouvoir et de circonstances socioculturelles avec les significations desquelles elles entretiennent également une relation fondée sur la contingence. Si bien que les stéréotypes et les pratiques de genre qui font la masculinité, tout comme les produits culturels qui les véhiculent, peuvent se modifier ou se perpétuer à mesure de leur diffusion en société, façonnés qu'ils sont par le travail d'appropriation, de reformulation ou de contestation qu'opèrent les actrices et les acteurs du champ social dans le cadre de la production et de la réception de ces représentations. Aussi, le but que se donne ce travail sera surtout de parvenir à restituer, dans la reconnaissance de cette complexité, certains des tensions que les discours de ces films laissent transparaître par les manières dont ils travaillent la masculinité.

¹⁰⁵ Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973 [1947]. Sur la réception et les critiques suscitées par l'ouvrage de Kracauer, voir Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, pp. 140-148, [1978, 1993] ; Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993 [1985]. Pour un bilan historiographique succinct des premières recherches à se donner comme objet les rapports entre cinéma et société, voir Douglas Kellner, « Hollywood Film and Society », in John Hill and Pamela Church Gibson (dir.), *American Cinema and Hollywood. Critical Approaches*, Oxford University Press, New York, 2000, pp. 128-136.

¹⁰⁶ John Belton, *American Cinema/American Culture*, New York, McGraw-Hill, 1994, p. xxi.

¹⁰⁷ Voir Douglas Kellner, *op. cit.*, p. 129.

Chapitre 2. Avènement des machines et fabrique de la masculinité

Pour comprendre la nature de l'antagonisme qui caractérise la relation de l'homme à la technologie dans le cinéma hollywoodien contemporain, et tenter par là de mettre en évidence les raisons de sa prévalence en tant que mode d'édification de la masculinité hégémonique, je propose en premier lieu d'en explorer les sources et les contours historiques, de l'appréhender à l'aune des réalités tangibles, discursives et conceptuelles qui la sous-tendent. Ce chapitre projette ainsi, à titre liminaire, de faire ressortir certains des principaux éléments conjoncturels, concrets ou abstraits qui, au sein de la culture nord-américaine, c'est-à-dire dans le cadre du dialogue qui s'y noue entre imaginaire social et données matérielles, se sont constitués en substrat d'une première élaboration du concept de masculinité. Autrement dit, il va s'agir de s'interroger sur les fondements historiques, mais aussi épistémologiques de la masculinité en tant que construction socioculturelle et, plus exactement, sur le rôle structurant que les modernités scientifique, industrielle et technologique, ainsi que les cadres cognitifs qui leur sont associées, ont pu jouer dans la reconfiguration des pratiques de genre qui a présidé à l'apparition de l'identité dite « masculine ». La difficulté d'une recherche centrée sur le genre tient souvent au fait qu'elle touche à la mise en jeu de paramètres ou d'attributs difficilement saisissables, parce que éminemment symboliques. Dans cette partie de mon étude, je tenterai de surmonter cette difficulté en identifiant certains des traits définitoires fondamentaux et des catégories associés à la masculinité. Afin de mener à bien cette entreprise, je vais proposer un bilan historiographique des principaux écrits dédiés à l'histoire du genre masculin en Amérique en les mettant en relation avec les conclusions de spécialistes de l'histoire culturelle, des idéaux, des mythes fondateurs et du cinéma étasuniens¹. A ce titre, il me semble essentiel d'indiquer que je délègue la dimension historique de ce chapitre aux auteurs que j'ai choisi d'évoquer. On verra notamment que l'analyse philologique que Gail Bederman offre du terme « masculinité » tient une place importante dans la structuration initiale de mon argumentation. L'objectif que je me fixe n'est donc pas de produire de nouvelles études de sources, mais de croiser des points de vue susceptibles de s'informer les uns les autres afin d'accéder à une meilleure compréhension des conditions d'émergence de l'identité masculine aux Etats-Unis. J'espère de cette façon jeter les bases d'une réflexion qui permettra de souligner en quoi le rapport *tendanciellement conflictuel* de la masculinité dominante à la modernité – industrielle d'abord, technologique ensuite – représente une, si ce n'est *la* grande question de la société américaine en général et, au fil des chapitres suivants, celle de sa production filmique actuelle en particulier.

¹ La place accordée à ces questions participe également d'une volonté de faire connaître un certain nombre d'ouvrages qui n'ont, à ce jour, encore jamais été traduits en français.

2.1. De la virilité « culturelle » à la masculinité « naturelle »

L'étude de l'émergence du vocable « masculinité » au sein de la culture étasunienne constitue un point de départ opportun pour qui souhaite investiguer les origines historiques, les significations et les finalités du principe de catégorisation sociale auquel il donne forme. Substantif dérivé de l'adjectif *masculine*, le terme *masculinity* tend à se généraliser aux Etats-Unis, d'après Gail Bederman, autour des années 1890². Si le qualificatif *masculine* paraît déjà en circulation tout au long du XIX^e siècle, il s'avère empreint d'un léger flou quant à sa signification exacte. Tendant à dénoter les qualités et les attributs génériques, connotés de façon positive ou dépréciative, qui appartiennent en propre à l'homme par opposition à ceux de la femme, il ne fait l'objet que d'un emploi inhabituel voire marginal à l'époque. Et pour cause, l'idéal alors prisé par les classes moyennes et élevées est celui, plus distingué, de *manliness* (qu'on peut traduire en français, à peu de choses près, par « virilité »³). Pour bien saisir les différences que l'usage du vocable *masculinity* va introduire dans ce contexte, il est utile de s'arrêter un instant sur celui de *manliness*. Plus précis et plus stable au plan sémantique que *masculine*, l'adjectif *manly* connote, au cours du XIX^e siècle, le supplément d'autorité morale, de probité, de force de caractère et de maîtrise de soi dont se réclament les hommes désirant se montrer simultanément dignes de ce nom et de leur classe. La *manliness* forme à ce titre « un standard auquel aspirer, un idéal de perfectibilité masculine à atteindre. »⁴ Gail Bederman explique que ce standard participe en cela d'un discours sur la civilisation alors solidement ancré, un schème discursif dont la force procède d'une conjonction habile entre les trois éléments que sont la *race*, le genre et une version darwiniste du millénarisme protestant :

« En couplant la suprématie du mâle à la suprématie du Blanc et en les célébrant toutes les deux comme essentielles à la perfection humaine, les versions hégémoniques du discours sur la civilisation légitimaient le pouvoir des idéologies victoriennes de genre en présentant le pouvoir du mâle comme naturel et inévitable. »⁵

La mise en exergue de cette articulation permet à Bederman à montrer combien la catégorie de genre fonctionne rarement isolément, intriquée qu'elle est, d'ores et déjà, avec celle de *race* : alors

² Gail Bederman, *Manliness & Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States...*, pp. 16-20. Le substantif « masculinité » serait aussi, selon Bederman, une importation de la langue française, dans laquelle il est en usage depuis le XIII^e siècle. Voir aussi Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, Paris, Le Robert, 2006, p. 2108.

³ Le choix du terme « virilité » pour traduire « *manliness* » peut sembler discutable voire contre-intuitif en langue française, tant il a tendance aujourd'hui à connoter les attributs physiques associés à l'homme. Cependant, en dépit du sens « naturel » qu'elle peut recouvrir, cette traduction paraît d'autant plus idoine que, comme on va le voir, à l'instar de la langue anglaise pour « *manliness* », le *vir* latin dont découle « virilité » renvoie en français spécifiquement à « l'homme adulte », par opposition à la femme d'une part (« *mulier* »), mais aussi à l'enfant d'autre part (« *puer* »). Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique...*, Tome 3, 2006, p. 4085.

⁴ G. Bederman, *op. cit.*, p. 27.

⁵ *Ibidem*, p. 26.

que les « sauvages », c'est-à-dire toutes celles et ceux qui ne sont pas blancs, sont perçus comme guère différenciés sur le plan des genres, les hommes et les femmes blancs tendent, quant à eux, à associer leur statut de personnes « civilisées » à ce qu'ils envisagent comme leur haut degré de différenciation sexuée.

En outre, il nous intéresse de savoir que le concept de *manliness* est avant tout l'émanation d'une classe moyenne en voie de constitution, une création prioritairement déterminée par l'émergence de la conscience que cette classe naissante est en train d'acquérir d'elle-même et de ses intérêts⁶. Bederman note à cet égard que les années 1820 à 1860 voient « un nombre croissant d'hommes gagner leur vie confortablement en tant qu'entrepreneurs, professionnels et managers », alors même que « la classe moyenne commen[ce] à se différencier des autres classes en insistant sur la naturalité de sa dignité sociale [*gentility*] et sur sa respectabilité. »⁷ Sans qu'il faille pour autant y voir une manœuvre concertée et rationnelle, l'élaboration du concept de *manliness* doit donc être notamment corrélée à une volonté de pérenniser le statut et la richesse matérielle dont cette classe commence alors à jouir. C'est ainsi que, tout en restant attachée à l'idéal résolument individualiste et homosocial du *self-made man*, idéal qui est au fondement de la part masculine de l'identité américaine depuis la Révolution – même si l'expression elle-même n'est forgée que dans les années 1830 –, la virilité victorienne en vient à se définir à l'aune de la fermeté, de l'autodiscipline, de la stature élevée et de la volonté « inégalables » de l'homme blanc de la classe moyenne⁸. De manière générale, à mesure que le sillon du dimorphisme sexuel se creuse, que les sphères publiques et privées se scindent au cours du siècle, le degré de virilité de l'Américain se voit couplé à sa capacité à contrôler ses pulsions et ses désirs, à se civiliser en accord avec les qualités morales dont la femme est désormais dépositaire⁹. Dans ce système symbolique, l'homme viril (*manly*) vient à apparaître comme la pierre angulaire d'une classe et, par voie de conséquence, d'une famille, dont les intérêts sont tout entiers indexés sur la maîtrise

⁶ L'emploi de l'expression « classe moyenne » anticipe ici de quelques décennies sur son actualisation et sa généralisation, puisque si cette classe commence bien à prendre forme dans le courant du XIX^e siècle, et notamment au tournant des années 1880, il faut attendre les lendemains de la Seconde Guerre mondiale pour qu'elle se mette à se désigner explicitement par cette appellation. Sur l'histoire de la formation de la classe moyenne aux Etats-Unis, on lira Robert H. Wiebe, *The Search for Order : 1877-1920*, New York, Hill and Wang, 1967, pp. 111-132 ; B. Ehrenreich, *Fear of Falling...*

⁷ G. Bederman, *op. cit.*, p. 11.

⁸ D'après Kimmel, l'expression « *self-made man* » se fait jour pour la première fois dans un discours d'Henry Clay, politicien du parti Whig, alors Sénateur du Kentucky, prononcé le 2 février 1832 au Sénat. Sur la genèse et la prolifération de l'idéal du *self-made man*, on lira M. Kimmel, *Manhood in America...*, pp. 9-53 ; Anthony E. Rotundo, *American Manhood : Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, New York, Basic Books, 1993, pp. 18-25.

⁹ Comme on le verra un peu plus loin, cet idéal renvoie à une multitude d'influences, au premier rang desquelles figure la religion protestante, avec le poids de l'éthique comportementale qui est la sienne. A ce sujet, ainsi que sur l'importance du jeu de distinction de classe sociale dans la formation des pratiques et des identités, je me réfère aux travaux pionniers du sociologue Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, trad. de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973 [1939].

qu'il a acquise de lui-même, sur son aptitude à rendre sa conduite emblématique de la façon qu'il a de « protéger et diriger celles et ceux qui sont plus faibles que lui : son épouse, ses enfants ou ses employés. »¹⁰

Mais les conditions de rentabilité de ce modèle ne perdurent pas. Et c'est justement parce qu'elles s'effondrent en grande partie à l'orée des années 1890, parce que l'idéal victorien de retenue, de droiture et de responsabilité que la *manliness* synthétise n'est plus à même de générer des bénéfices sociaux suffisants, que cette appellation et le modèle de virilité auquel elle renvoie tombent progressivement et partiellement en désuétude au profit de ce qui est appelé à devenir la masculinité. Bederman souligne à ce titre que c'est justement la malléabilité sémantique et la généricité de l'adjectif *masculine* qui, dans ce contexte, en font le candidat tout désigné au travail de réappropriation et de reformulation entrepris par « les personnes qui sont en train de chercher à synthétiser de nouvelles interprétations et de nouvelles descriptions du pouvoir des mâles. »¹¹ Naturellement, cette substitution de la masculinité à la virilité en tant que norme dominante ne s'opère pas d'un jour à l'autre, mais sur plusieurs décennies (*grosso modo* de 1890 à 1930) à la faveur desquelles les deux configurations de genre ainsi que d'autres versions se concurrencent, se côtoient et se succèdent¹². Au bout du compte, « l'invention de la masculinité » apparaît comme la stratégie la plus concluante parmi les diverses tentatives de repositionnement identitaire mises en œuvre au cours de la période, que ces dernières aient touché aux catégories de *race*, de genre ou de classe.¹³ A mesure que la figure de l'homme de la classe moyenne gagne en pouvoir et en qualités, le mot « masculinité » se voit affublé d'attributs et de significations inédits ou réhabilités qui, en fonction de la validation qu'ils reçoivent au sein de l'espace social, s'y trouvent peu à peu disséminés et stabilisés. Mais quels sont les significations et les attributs à la base de cette nouvelle congruence ? Autour de quelles reconfigurations de pratiques de genre le concept de masculinité s'est-il édifié ? Et avec quels effets sur les relations de genre, sur la personnalité ou la corporéité ?

La lecture des synthèses de référence dévolues à la question de la masculinité américaine, qu'elle ait été envisagée sous un jour historique ou épistémologique, large ou spécifique, permet de cerner de façon relativement précise le type de prédicats et de pratiques engagés par l'émergence de cette identité genrée¹⁴. De fait, en dépit des différences de perspective qui peuvent

¹⁰ G. Bederman, *op. cit.*, p. 12

¹¹ *Ibidem*, p. 19.

¹² Bederman précise qu'en 1917 par exemple, un représentant de la classe moyenne avait autant de chances de louer la virilité d'un homme que sa masculinité. *Idem*.

¹³ *Ibidem*, pp. 16-17.

¹⁴ Je pense en particulier à M. Kimmel, *Manhood in America...* ; G. Bederman, *op. cit.* ; A. Rotundo, *op. cit.* et J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*

caractériser leurs travaux, la plupart des historien·ne·s s'accordent sur le constat que la masculinité procède en premier lieu d'une reformulation, voire de l'affermissement d'un grand nombre de traits fondamentaux du *self-made man*, tel qu'il se met en place à la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, au dire de Gail Bederman, la masculinité s'élabore à partir de la résurgence de toute une série de significations, de pratiques et d'idéaux que « l'avènement de la classe moyenne au début du XIX^e siècle » a, pour des raisons de distinction et de civilité, contribué à éclipser¹⁵. L'historienne évoque la réapparition du primat de la performance et de la force physiques, dans ce qu'elles expriment de primitif et de naturel, la valorisation d'une ignorance enfantine comme gage d'innocence, l'intensification de l'accent mis sur l'homosocialité en tant que mode de construction du mâle dans le double rejet de la féminité et de l'homosexualité. Autant de traits qui, par velléité de différenciation réciproque, s'étaient vu respectivement délaissés par la classe moyenne et célébrés par les couches inférieures durant la majeure partie du XIX^e siècle¹⁶. Or, à compter des années 1880-1890, la classe moyenne va refaire siennes certaines des valeurs et des pratiques corporelles qu'elle avait un temps répudiées. Dans ce registre, il est important de se souvenir que, eu égard au fait qu'elle renvoyait initialement aux attributs que tous les hommes détenaient, les « sauvages » y compris, la masculinité véhicule des connotations « biologiques » dont la virilité est pour une large part dépourvue¹⁷. Articulée autour de la compétition, de la force musculaire, de l'instinct, d'une forme de bestialité et du déni de la féminité, la masculinité enjoint de fait à délaissier peu à peu le champ de la modération et de l'accomplissement vertueux propres à la virilité victorienne et à son idéal de civilisation en faveur d'une identité sexuée plus ouvertement démonstrative de sa naturalité et de sa supériorité physique. Pour illustrer son propos, Bederman évoque le cas emblématique des préceptes éducatifs proférés par le professeur de psychologie et de pédagogie Stanley G. Hall¹⁸. En 1899 à Chicago, le psychologue se fait en effet le héraut des vertus masculinisantes d'une méthode pédagogique fondée sur la valorisation de l'essence prétendument sauvage des jeunes garçons. A l'instar de bon nombre de ses contemporains, Hall est convaincu que la civilisation moderne, tout comme les codes policés de la *manliness*, est en train de contribuer à rendre l'homme en partie impotent ou neurasthénique. Partant, le psychologue se lance dans une entreprise de reconstruction de la virilité dont le

¹⁵ G. Bederman, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸ Les préceptes pédagogiques d'Hall s'inspirent en grande partie d'une interprétation littérale de la théorie de la récapitulation qu'il attribue au naturaliste français Jean-Baptiste de Lamarck. L'idée centrale de cette théorie était que « l'ontogenèse récapitule la phylogenèse », c'est-à-dire que pendant son développement, l'enfant passe par tous les stades de l'évolution qu'ont traversés ses ancêtres. Or d'après Hall, un tel processus, qui impliquait l'expérience des étapes les plus primitives de l'évolution, était non seulement l'occasion de reconstruire une virilité puissante, à même d'aider l'individu à résister aux dérives de la civilisation moderne, mais aussi d'en faire une sorte de surhomme. *Ibidem*, pp. 77-120.

principe-phare consiste à cultiver, dès le plus jeune âge, les pulsions les plus primitives du mâle : « [C]omme les avocats de l’“homme naturel”, Hall croyait que les hommes de la classe moyenne pourraient trouver dans le “primitif” un antidote aux propriétés féminisantes de la civilisation moderne. »¹⁹ C’est en cela que la masculinité apparaît – dans la continuité de la première formulation du *self-made man* et en rupture, du moins partielle, d’avec la *manliness* – comme un idéal social singulier, dont le statut ne s’acquiert qu’au prix d’un test de « virilité » constamment réitéré.

Michael Kimmel, dont les travaux sur l’histoire de l’identité masculine américaine font autorité, envisage cette mutation dans des termes très proches de ceux de Gail Bederman. Bien que préférant le nom de *manhood* (qu’on pourrait traduire par « âge d’homme ») à celui de *manliness*, Kimmel s’accorde avec l’historienne sur le fait que le passage de la *manhood* à la masculinité est aisément perceptible dans l’évolution des vocables que les hommes de la *middle class* mobilisent pour se qualifier :

« [L]a *manhood* avait été comprise comme définissant une qualité intérieure, la capacité à être autonome et responsable, et avait été historiquement perçue comme l’opposé de la *childhood*. Devenir un homme n’allait pas de soi ; à un certain moment, le garçon parvenu à l’âge adulte se devait de démontrer qu’il était devenu un homme et qu’il avait renoncé aux choses puériles. Au tournant du siècle, *manhood* fut graduellement remplacé par le terme *masculinity*, qui renvoyait à un ensemble de traits et d’attitudes comportementales contrastant désormais avec son nouvel opposé, la *femininity*. La *masculinity* était quelque chose qui devait être démontré constamment, dont l’acquisition était perpétuellement remise en question – de peur que l’homme soit défait par une perception de lui comme étant trop féminin. »²⁰

Selon Kimmel, la distinction qui se met en place entre l’« âge d’homme » et la masculinité se situe donc aussi bien sur le terrain du jeu différentiel des genres (pour le dire vite, du passage d’un dépassement initiatique de l’infantilité à une opposition à la féminité) qu’au niveau de la mise en jeu des valeurs ou des pratiques qui sont censées en assurer la cohérence et l’intelligibilité. Ainsi, à la crainte d’une infantilisation prolétarisante ou tout bonnement humiliante de l’homme se substitue la peur d’une féminisation émasculante. Convaincu de la nécessité qu’il y a à se différencier désormais des femmes et d’une certaine perception de l’homosexuel, l’homme blanc de classe moyenne cherche à refonder son identité sexuée sur l’affirmation d’une virilité aussi brute, visible et autonome que possible : « [L]’idéal du *self-made man* véhicula graduellement de

¹⁹ *Ibidem*, p. 78.

²⁰ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 81.

plus en plus de connotations physiques, de telle sorte qu'à compter des années 1870, l'idée d'une "force intérieure" fut remplacée par une doctrine de la physicalité et du corps. »²¹

Ce dernier trait doit être mis en relation avec l'engouement sans précédent dont la pratique du sport et des loisirs de plein air fait l'objet dès cette époque. Comme le relève la plupart des observateurs, la boxe, le baseball, le *college football*, le bodybuilding, la natation, l'équitation, l'athlétisme, mais aussi le camping, la randonnée ou le bricolage deviennent l'occasion d'édifier un corps masculin sain et vigoureux, en accord avec les nouvelles normes physiques et les canons de beauté qui sont en train de se formuler. Il s'agit avant tout de le revitaliser. Tandis que l'homme des années 1840 considère que la vigueur de son corps vient à se développer presque par inadvertance, jour après jour, au rythme régulier des saisons, dans le cadre routinier de ses activités quotidiennes, au contact du monde extérieur sur lequel il agit, celui de la fin du XIX^e siècle acquiert peu à peu le sentiment de la nécessité de façonner ce corps, « de sorte à *apparaître* puissant physiquement, peut-être pour compenser la perte du pouvoir réel qu'il imaginait avoir – ou du moins son père ou son grand-père – ressenti une fois. »²² En outre, ces pratiques, notamment le sport d'équipe, trouvent un écho mutualisé dans la formation de toute une série de cercles homosociaux au sein desquels les hommes et surtout les jeunes garçons peuvent justement se construire entre eux, que ce soit au plan physique ou mental. Parmi ces lieux d'« entre soi » propices à l'éclosion d'une solidarité masculine, on peut citer les *Red Men*, les francs-maçons, le mouvement de la christianité musculaire²³, les *Boys Scout of America*, les *YMCA (Young Men's Christian Association)*, les *Sons of Daniel Boone*, les *Woodcraft Indians*, etc. Des groupements dont l'essor s'inscrit également dans un ensemble de préoccupations plus générales, relatives aux potentialités « masculines » du jeune garçon et à la nécessité, maintes fois professées par des figures aussi diverses que des politiciens, des psychologues, des écrivains et des éducateurs, d'assurer les conditions permettant l'actualisation de son accès au statut d'homme : « Ces organisations visaient à confronter des garçons cajolés à la nature sauvage, à la compétition, à des jeux de durs et aux vertus de la frugalité », résume Anthony Rotundo²⁴.

Cela étant dit, il faut préciser que si la masculinité participe bien d'une reconfiguration d'ordre visiblement socioculturel, d'une modification des dispositions relationnelles des valeurs et des pratiques qui forment le cœur de cette identité genrée, le profil d'équilibre nouveau qui s'en dégage n'en est pas moins encore perçu par les actrices et les acteurs du champ comme inné ou

²¹ *Ibidem*, p. 82.

²² *Idem*.

²³ Voir Clifford Putney, *Muscular Christianity : Manhood and Sports in Protestant America, 1880-1920*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

²⁴ A. Rotundo, *op. cit.*, p. 258.

naturel²⁵. Ainsi que les travaux de Connell et de Butler ont permis de le montrer, la naturalité de la masculinité constitue dès ses origines – et à plus forte raison pour sa variante hégémonique – la condition nécessaire, mais non pas suffisante à la perpétuité des pouvoirs, de la légitimité et des prérogatives qu’une partie des mâles s’attribuent en son nom. Et si la femme tend, elle aussi, à toute époque, à faire l’objet d’un rapprochement avec une origine naturelle ou animale, c’est à des fins sensiblement distinctes. Ainsi, Rotundo précise que, lorsque les hommes pensaient la femme « en tant qu’animal, ils la considéraient d’ordinaire comme le sexe qui porte les enfants – et ensuite [ils] tendaient à utiliser sa nature bestiale contre elle. »²⁶ Les significations dont la nature se voit assorties sont donc très changeantes. On voit par exemple que là où cette nature est gage de prééminence pour les hommes, elle peut devenir signe de contingence chez les femmes.

A l’instar de Michael Kimmel et de Gail Bederman, Anthony Rotundo considère dans *American Manhood* que c’est autour des années 1880 et 1890 que se produisent les évolutions culturelles les plus déterminantes pour l’avènement de la masculinité. Parlant pour sa part de l’émergence d’une *passionate manhood* (une « virilité farouche »), Rotundo choisit, par l’appellation qu’il forge, de porter l’attention plus directement sur la réévaluation favorable dont les émotions, les pulsions et l’innocence associées à l’enfance font l’objet à cette époque chez l’homme²⁷. Rejoignant Kimmel sur le constat d’une atténuation du marquage social entre *childhood* et *manhood*, l’historien souligne encore davantage l’essentialisme de l’impulsion dont participe la définition de la masculinité, ainsi que la prééminence qu’elle accorde à la nature indomptée et à la force : « [L]es hommes commencèrent à envisager les sources “primitives” de la virilité avec un regard nouveau ; les vertus martiales suscitèrent l’admiration ; et les élans compétitifs furent transformés en des vertus masculines. »²⁸ Alors que la transition de la *boyhood* à la *manhood* procédait encore d’un système plus ou moins flottant *via* lequel le garçon était amené à faire l’apprentissage de l’autodiscipline, de l’abnégation et d’une canalisation de ses pulsions qui ferait de lui un homme, l’accès à la masculinité tend à se régler sur une aptitude – quasi inverse – à afficher les sources naturelles, voire primitives de son identité de sexe. De l’avis de Rotundo, « quand les hommes de la fin du siècle n’étaient pas comparés à des “primitifs”, ils s’encourageaient les uns les autres à se comporter comme tels. [...] une telle fascination pour les

²⁵ Cette remarque me conduit à apporter un rectificatif au point de vue de Bederman. En effet, elle affirme, au sujet de la période de trouble que connaît l’identité masculine à la fin du XIX^e siècle, qu’on ne peut pas avancer que la *masculinity* était alors en « crise » sans « impliquer que la *manhood* est une catégorie transhistorique, une essence figée, qui a ses bons et ses mauvais moments, plutôt qu’une construction idéologique constamment reformulée. » Voir G. Bederman, *op. cit.*, p. 11. Il y a à mon avis lieu de souligner que c’est précisément parce que la masculinité court le risque de ne plus apparaître comme une essence immuable aux yeux de la société qui en entretient la fiction que cette identité sexuée traverse une « crise » aigue au tournant du siècle.

²⁶ A. Rotundo, *op. cit.*, p. 230.

²⁷ *Ibidem*, pp. 255-262.

²⁸ *Ibidem*, p. 221.

“primitifs” était considérée comme normale, même chez un homme adulte. »²⁹ L'historien fait en outre état de l'accroissement significatif de l'intérêt pour les sports de compétition, les présentant à la fois comme phénomène de société et un modèle de masculinité³⁰. Ainsi, il s'avère que c'est notamment parce qu'il constitue un reflet de la vie de l'homme, qu'il le prépare à cette vie moralement et physiquement, qu'« entre 1860 et 1890, le baseball dépassa les rivalités locales pour devenir le passe-temps national. »³¹

Dans une optique semblable, John Kasson décrit la période qui suit la Guerre de Sécession comme une époque de changements profonds, de nervosité et de fatigue, qui culmine dans la création d'un « homme revitalisé », s'affichant à la manière d'« un modèle de complétude et de force. »³² Kasson présente à cet égard le cas emblématique du culturiste Eugen Sandow, dont le corps sculpté impose au fil de ses nombreuses prestations publiques et médiatiques au tournant du siècle, un nouveau canon de « forme masculine, de beauté, de force et de puissance. »³³ Le corps de Sandow, qui se donne comme vigoureux et harmonieux, inspiré des modèles antiques que le personnage cultive et revendique, atteste alors l'importance croissante que la force brute et le façonnement corporel prennent à cette époque. Les lignes dessinées par l'athlète établissent un standard de perfection et de robustesse physiques qui contribue à faire de lui une icône de masculinité, remplaçant « la conception victorienne du corps comme réservoir moral et instrument de travail productif par une conception moderne du corps comme expression du désir individuel et site de plaisir. »³⁴ En outre, au vu de l'analyse de Kasson, on serait tenté d'affirmer que le modèle de masculinité auquel renvoie Sandow constitue d'une certaine façon, par sa capacité avérée à susciter l'intérêt de publics issus de strates sociales très différentes, le « chaînon manquant » entre les deux conceptions de la virilité qui, pendant le dix-neuvième, caractérisent respectivement les idéaux des classes moyennes et élevées d'une part, ouvrières d'autre part : il formerait, en d'autres termes, un intermédiaire plébiscité de toutes parts entre les modèles désormais dépassés que sont la beauté filiforme d'Adonis et la puissance épaisse d'Hercules³⁵. A ce titre, la conception de la masculinité que personifie Sandow entre bien en résonance avec la synthèse que propose Gail Bederman de cette nouvelle identité de genre :

« [A] compter des années 1890, les hommes américains étaient de plus en plus attirés par l'idée d'une masculinité primitive ou naturelle, qui était très différente de la virilité victorienne, civilisée et

²⁹ *Ibidem*, pp. 227-228.

³⁰ *Ibidem*, pp. 239-244.

³¹ *Ibidem*, p. 240.

³² J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 19.

³³ *Ibidem*, p. 29.

³⁴ *Ibidem*, pp. 75-76.

³⁵ *Ibidem*, p. 46.

modérée. L'homme naturel était violent et impulsif. Il dominait les autres par la force physique. Il lui manquait toute forme de *self-control* ou de modération. Par-dessus tout, il n'avait pas été touché par la civilisation. Il était l'opposé de civilisé – il était naturel. »³⁶

En son émergence, la masculinité ne se veut donc pas seulement « naturelle » au sens d'essentielle. Elle aspire aussi à s'offrir en tant que produit d'une nature sauvage, innocente et primitive, d'une nature située dans un présent d'éternité, hors du social et de l'histoire, qui se doit d'être prioritairement appréhendée comme l'inverse d'une culture civilisée et de son idéal directeur de virilité : un monde extérieur et intouché, dont on verra qu'il est en cela, paradoxalement, une construction plus que jamais historique et sociale, une nature « nouvelle » et foncièrement réifiée, toujours plus délimitée, constituée et diffusée par la culture³⁷.

2.2. La masculinité comme résultante de la modernité

Je voudrais, à partir de ces premières observations, interroger les paramètres, les types de changements ainsi que les motifs qui concourent au remplacement du concept de virilité par celui de masculinité. L'enjeu est ici de parvenir à percevoir de quelle façon l'identité masculine en est venue à passer d'un idéal aussi nettement centré sur la maîtrise pulsionnelle, la rectitude et l'abnégation à un modèle reposant sur la force physique et sur une essence prétendument sauvage. Comment, dans l'imaginaire masculin, l'assujettissement s'est-il déplacé de la nature vers la culture ? La focalisation sur les facteurs qui ont favorisé l'apparition de cette nouvelle configuration de pratiques de genre devrait notamment permettre de mettre le doigt sur certains des traits et attributs définitoires de la masculinité.

La prééminence accordée, au sein de la première définition de la masculinité, au motif de la nature (entendue donc comme un espace primitif et revitalisant), à l'ontologie soi-disant animale de l'homme et, partant, à une corporéité vigoureuse forme ici une piste intéressante, dans la mesure où elle peut être tenue pour symptomatique de la particularité du contexte historique sur lequel cette masculinité s'est instituée. Ce contexte, on peut dire que c'est celui qui à l'époque tend à conditionner en grande partie la perception, évoquée plus haut, de la civilisation comme repoussoir de la masculinité : la seconde révolution industrielle et le sentiment anti-moderne diffus, bien que teinté de fascination, qui l'accompagne. Par là, il faut entendre que l'identité « masculine » est avant tout, mais pas uniquement, un produit de la modernité industrielle et technologique, au sens où son instauration procède pour une large part d'une velléité d'adaptation

³⁶ G. Bederman, *op. cit.*, p. 73.

³⁷ Sur la question du caractère culturellement et même technologiquement « construit » de la nature, je renvoie à l'étude des cas des Chutes du Niagara et du Grand Canyon conduites par D. Nye dans *Narratives and Spaces : Technology and the Construction of American Culture...*, pp. 13-24.

aux contextes économique, politique, social et culturel qui se trouvent radicalement métamorphosés sous l'action du mouvement d'industrialisation que connaît la société américaine entre la fin des années 1870 et la Première Guerre mondiale. La thèse d'une telle corrélation n'est à l'évidence pas inédite puisqu'on la retrouve de façon proéminente sous la plume d'auteurs comme Michael Kimmel ou John Kasson. Ce dernier considérant « le niveau sans précédent d'industrialisation » comme le premier des processus, qui, à compter des dernières décennies du siècle, altèrent significativement « le terrain sur lequel la virilité s'était traditionnellement ancrée »³⁸ ; alors que Kimmel souligne les effets fragilisants que la « croissance industrielle »³⁹ a exercés sur l'homme de la *middle class*, arguant de la nécessité qu'il y a à essayer de « comprendre comment la modernité était comprise au plan corporelle et de quelle façon le corps de l'homme blanc est devenu un symbole puissant, par la voie duquel il était possible de dramatiser l'impact de la modernité et la manière de lui résister. »⁴⁰ Quant à Robert Connell, il associe également l'industrialisation à l'éclosion d'une masculinité plus sauvage. D'après lui, le système du « capitalisme industriel », qui est édifié par les dynamiques de genre et de classe du XIX^e, crée à son tour « les conditions d'émergence de nouvelles versions de la masculinité, se fondant sur les pulsions et des pratiques bannies d'un univers d'affaires et de bureaucratie de plus en plus rationalisé et intégré. »⁴¹

Toutefois, en dépit du crédit que ces recherches confèrent aujourd'hui à cette thèse, il me paraît nécessaire d'y revenir ; et cela pour trois raisons. D'abord, parce que loin d'ôter de sa complexité au nœud de déterminations socio-historiques qui pèse sur la masculinité – ou de le rabattre sur une cause unique –, son adoption est pour moi l'occasion d'éclairer la diversité des facteurs qui prévalent à la généralisation de la masculinité en tant que norme sociale et d'insister sur le haut degré d'intrication qui existe, dans les faits bien sûr, mais par-dessus tout dans l'imaginaire social de l'époque, entre la plupart d'entre eux. Cet aspect permettra au demeurant de montrer que le rapport entre masculinité et modernité est indissociable de certaines des oppositions binaires qu'on a évoquées en introduction et qui renvoient, selon des modalités variables, au schéma de « l'homme contre la machine ». Ensuite, il faut constater qu'à l'inverse de la plupart des facteurs explicatifs invoqués au sujet de l'apparition de la masculinité, cette thèse ne semble pas faire consensus au sein des études les plus sérieuses dédiées à la question. Je dis « semble », car il est en réalité assez difficile de s'en assurer. En effet, si Anthony Rotundo et, dans une moindre

³⁸ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 52. Voir également « The Contemporary "Crisis" of Masculinity in Historical Perspective », in Harry Brod (dir.), *The Making of Masculinities. The New Men Studies*, Allen & Unwin, Boston, 1987, pp. 137-153.

³⁹ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁴¹ R. Connell, *Gender & Power...*, p. 131.

mesure, Gail Bederman négligent tous deux l'idée de la primauté du rôle joué par l'innovation technique et scientifique dans l'avènement de cette identité sexuée, ils le font en ne discutant ni ne signalant les problèmes qu'une telle proposition soulèverait. Du reste, aucune mention n'est faite, dans leurs études, de l'industrialisation ou même de la modernisation comme principe sous-jacent aux transformations décrites. Si cette occultation peut s'expliquer, dans le cas de Bederman, par la focalisation particulière ainsi que la perspective plus épistémologique qu'historique de son travail, il n'en va pas de même, de mon point de vue, pour Rotundo⁴². Enfin, d'un autre côté, il faut ajouter que les travaux relatifs à l'avènement d'une pensée anti-moderne ou anti-intellectuelle au tournant du siècle, tels que ceux conduits par Jackson Lears, Leo Marx ou Richard Hofstadter, ne font quant à eux qu'effleurer, le plus souvent tacitement, le poids que la mise à mal des fondements de la virilité a pu exercer en retour sur l'essor de ces deux phénomènes⁴³. Si bien qu'il paraît indispensable de mettre en évidence le degré de convergence qui existe entre les différentes explications retenues par ces historien-ne-s quant à la thèse du rôle avéré que l'industrialisation et l'innovation scientifique ont pu jouer dans la fabrication de la masculinité, et inversement. Dans ce dessein, je vais m'efforcer de mettre en rapport les conclusions de Kimmel et de Kasson avec celles de Rotundo et de Bederman, mais aussi plus occasionnellement avec les vues de ces spécialistes de l'histoire culturelle et intellectuelle américaine que sont Marx, Lears et Hofstadter⁴⁴.

2.2.1. Des innovations déréalisantes et féminisantes

Prendre la mesure des bouleversements qu'a pu occasionner la seconde révolution industrielle à l'endroit du mâle blanc de classe moyenne nécessite qu'on évoque au préalable, à grands traits, certaines de ses innovations et de ses institutionnalisations. A l'instar de l'ère contemporaine, le dernier tiers du XIX^e siècle voit l'Amérique en proie à un profond mouvement de modernisation qui tend à affecter tous les aspects de la vie en société. C'est l'époque au cours de laquelle, selon l'expression d'Alan Trachtenberg, « la mécanisation prend les commandes. »⁴⁵ Dans ce registre, Kimmel fait remarquer qu'« entre 1870 et 1900, la production industrielle aux Etats-Unis a

⁴² Il faut en effet préciser que si, à l'instar d'Anthony Rotundo, Gail Bederman ne mentionne pas « l'industrialisation » à proprement parler comme facteur décisif dans l'installation de la masculinité, le fait qu'elle se penche sur la diversité des usages qui sont faits du concept plus vague de « civilisation » pour légitimer cette masculinité, peut expliquer son manque d'intérêt pour le phénomène d'industrialisation. Dans le cas de Rotundo, dont les recherches insistent également sur le rôle joué par la civilisation dans l'émergence de cette nouvelle identité de sexe, cette absence est plus susceptible de surprendre. Voir : G. Bederman, *op. cit.* ; A. Rotundo, *op. cit.*, pp. 251-255 ; mais aussi note 91, p. 87.

⁴³ Voir Jackson Lears, *No Place of Grace...* ; Richard Hofstadter, *Anti-intellectualism in American Life*, New York, Vintage Books, 1962.

⁴⁴ Dans le cas de Jackson Lears, je m'appuierai également sur *Rebirth of A Nation*, l'ouvrage de synthèse plus récent qu'il a consacré au phénomène de modernisation de l'Amérique. Voir J. Lears, *Rebirth of A Nation : The Making of Modern America, 1877-1920*, New York, HarperCollins, 2010.

⁴⁵ Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America : Culture and Society in the Gilded Age*, New York, Hill and Wang, 1982, pp. 38-69.

augmenté de 500%. »⁴⁶ En outre, John Kasson note, dans *Civilizing the Machine*, que le nombre d'inventions atteint alors des niveaux sans précédents. Alors que le Bureau américain des brevets enregistre le dépôt de plus de 23'000 brevets durant les années 1850, un chiffre qui quadruple déjà le bilan de la décennie précédente, ce chiffre « est pratiquement atteint, si ce n'est excédé au cours de chaque *année* à compter de 1882. »⁴⁷ Ainsi, les avancées dans le domaine de la métallurgie, notamment relatives à l'industrie de l'acier ; la maîtrise de nouvelles sources d'énergie telles que le pétrole et le gaz ; le stockage et la transmission d'électricité⁴⁸ ; la mise au point du moteur à combustion interne ; le développement du chemin de fer sur l'ensemble du territoire⁴⁹ ; la première centrale hydraulique ; la turbine à vapeur ; l'introduction de la machine Linotype dans le monde de l'imprimerie (1886) ; l'essor des moyens de communication et de transports (télégraphe, téléphone domestique⁵⁰, tramway, routes, etc.) ; la diffusion et l'application des principes de l'organisation scientifique du travail de Frederick Winslow Taylor ; la photographie ; les rayons X ; la radio ; l'urbanisation ; la radiologie ; les médicaments (l'aspirine en 1899) ; les avancées dans la chimie et l'usage d'engrais conçus à partir d'ammoniaque ; le phonographe ; le cinématographe ; l'aéronautique ; la sortie de la Ford T (1908) qui atteste l'entrée de l'automobile dans l'ère de la production sérielle ; les cosmétiques ; l'air conditionné (1911) sont les phénomènes dont les répercussions, positives et négatives, se font ressentir aussi bien aux plans économique, politique et culturel que dans les frontières de la morphologie sociale. C'est durant cette période d'innovation technologique et scientifique considérable que l'Amérique devient, selon l'expression ethnocentriste de Neil Harris, « le pays des contrastes », une nation scindée entre un enthousiasme enivrant pour la modernité et la perception des « dangers de la "surdomestication" [*over-civilization*] » qu'elle implique⁵¹. Comme le relève Jackson Lears, « le processus de rationalisation fit plus que transformer les structures de la vie économique ; il affecta les structures de la pensée et des sentiments, de la culture dans son sens le plus large. »⁵²

⁴⁶ *Ibidem*, p. 57 ; J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 11 ; G. Bederman, *op. cit.*, p. 12 ; A. Rotundo, *op. cit.*, pp. 248-251.

⁴⁷ John Kasson, *Civilizing the Machine : Technology and Republican Values in America, 1776-1900*, New York, Hill and Wang, 1999 [1976], p. 184.

⁴⁸ A ce sujet, on lira David E. Nye, *Electrifying America : Social Meanings of a New Technology, 1880-1940*, Cambridge, London, The MIT Press, 1990.

⁴⁹ A propos de l'essor du rail, David Nye remarque qu'en 1870 déjà, les américains possèdent le système de chemin de fer le plus étendu au monde. Développé à partir des années 1830, ce processus « culmina dans l'achèvement de la première ligne transcontinentale en 1869. » D. Nye, *Narratives and Spaces: Technology and the Construction of American Culture...*, p. 14.

⁵⁰ D'après Neil Harris, de 1880 à 1900, le nombre de téléphones aux Etats-Unis est passé « de moins de 50'000 à près de un million et demi. » Neil Harris, *A Land of Contrasts : 1880-1901*, New York, Georges Braziller, 1970, pp. 6-7. A ce sujet, on lira aussi Claude S. Fischer, *America Calling : A Social History of the Telephone to 1940*, Berkley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992.

⁵¹ *Ibidem*, p. 11.

⁵² J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 10.

Au cœur des conceptions affectées par cet essor remarquable et l'accélération des échanges qu'il induit réside notamment celle de la virilité de l'homme blanc en tant que figure centrale de la société étasunienne⁵³. Légitimée jusque-là, on l'a vu, par la reconnaissance de son aptitude à se civiliser, par sa maîtrise et, en conséquence, par le caractère unique de sa supériorité, la *manliness* voit les fondements tangibles et conceptuels de sa prééminence sociale en grande partie sapés, dans les faits mais surtout l'imaginaire, par la maîtrise et la force inhérentes aux machines et aux techniques. Comme on va le voir, son altération passe ainsi par la standardisation tayloriste des conditions de travail, par la vitesse du trafic, par la fragmentation de l'espace, par la prédominance croissante des modalités nouvelles de vie urbaine et par l'impression d'irréalité qui la sous-tend. Dans l'ouvrage qu'il consacre à la genèse d'un sentiment anti-moderne aux États-Unis, Jackson Lears rapporte ce qui pourrait constituer un des *topos* de l'expérience de la modernité, c'est-à-dire l'omniprésence, dans les couches supérieures de la classe moyenne d'abord, d'une perception de la vie comme désormais « irréaliste » et surfaite, d'une perte irrévocable de l'authenticité des pratiques qui étaient susceptibles de fournir un socle à la projection substantialisée de la virilité : « [L]a vie semblait de plus en plus confinée au petit salon étouffant du confort matériel et de la complaisance morale. »⁵⁴ A ce titre, il est symptomatique que, comme l'historien le rapporte ailleurs, la devise officielle de l'Exposition universelle de Chicago en mai 1893, qui célèbre la créativité technologique américaine et le rôle pionnier du pays dans le progrès scientifique, ait été : « Pas de matière, mais de l'esprit ; pas de choses, mais des hommes » [« *Not Matter, but Mind ; Not Things but Men* »]⁵⁵. Ainsi qu'on aura l'occasion de le vérifier tout au long de cette recherche, cette devise est révélatrice des peurs comme des espoirs – et donc de la dimension dialectique – que la société américaine associe d'emblée à l'innovation technologique : crainte de la domination avilissante de la matérialité d'un côté, désir de faire de ces productions l'incarnation du génie créateur des hommes de l'autre. Autrement dit, la société américaine sent que, si elle ne veut pas voir l'essor industriel déboucher sur une forme de déclin, comme un en Europe, elle doit désormais soumettre le monde des objets à l'autorité d'un homme, lui aussi, nouveau, que ce soit par la démonstration de la maîtrise qu'il a des machines ou par un

⁵³ Sur la corrélation entre innovation technologique et mise en cause du sentiment d'hégémonie masculine, on consultera l'étude que Cynthia Cockburn a consacrée aux réactions des travailleurs du monde de l'imprimerie britannique à l'avènement de nouvelles techniques de production. Comme le souligne Cockburn, « [l]a révolution technologique a [...] un effet désordonnant et restructurant sur les hiérarchies du patriarcat aussi bien que sur celles de classe. Elle menace d'illogisme les significations qu'on a l'habitude d'assigner à nos expériences ; elle demande une réévaluation. Et elle ne pèse pas seulement sur les relations entre hommes et femmes – elle perturbe aussi les relations d'hommes à hommes. » Voir C. Cockburn, *op. cit.*, p. 140. Pour un exemple apparenté, lié à l'introduction de la machine Linotype dans le contexte de l'imprimerie américaine, voir Ava Baron, « Acquiring Manly Competence : The Demise of Apprenticeship and the Remasculinization of Printers' Work », in Mark C. Carnes and Clyde Griffen (dir.), *Meanings for Manhood : Constructions of Masculinity in Victorian America*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, pp. 152-163.

⁵⁴ J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 5.

⁵⁵ J. Lears, *Rebirth of a Nation...*, p. 167.

rapprochement étroit entre ces dernières et sa supériorité « naturelle »⁵⁶. Par conséquent, il n'est pas excessif de faire l'hypothèse que si l'avènement du concept de masculinité est lié à la modernité industrielle, c'est parce que les innovations amenées par cette dernière ont été en partie ressenties non seulement comme déréalisantes, mais aussi féminisantes pour l'homme. Dans les pages suivantes, je vais m'attacher à évoquer certaines des modalités selon lesquelles la modernité industrielle en est venue à figurer une force si dévirilisante qu'elle a modifié le champ définitionnel de l'identité masculine en profondeur.

Parmi les facteurs ayant exercé une des influences les plus saillantes sur l'avènement de la masculinité figure incontestablement l'évolution du marché économique et l'impact qu'elle a eu sur le contexte professionnel et commercial. Que ce soit Michael Kimmel, Gail Bederman, Anthony Rotundo ou John Kasson, tous soulignent l'importance cruciale que revêt ce phénomène. Pour s'en rendre compte, il suffit de rappeler que la conception dominante de la virilité du *self-made man* – c'est-à-dire sa *manliness* ou *manhood* –, qui mise sur l'aptitude du mâle à apparaître comme un individu unifié, stable et distinct de ses congénères, s'est édifiée jusque-là dans le cadre d'un système d'échanges commerciaux à « à taille humaine » au sein duquel les sentiments d'indépendance et de capacité d'agir (*agency*) jouaient un rôle vital. Au regard de cet imaginaire particulier, on ne saurait trop insister sur la place centrale qu'y tiennent l'agriculture et le mode de vie du fermier. Il faut en effet garder à l'esprit que l'Amérique, dès ses origines, se considère comme le « Jardin du monde »⁵⁷ ou, dans les termes de Perry Miller, comme la « nation de la nature » [*Nature's Nation*] et que le fermier, le pionnier et le trappeur en représentent les héros symboliques⁵⁸. A ce titre, John Kasson note qu'à la fin des années 1700, « près de 80% de la population travaillait dans des fermes, et beaucoup d'autres dépendaient directement de l'économie fermière pour leur subsistance. »⁵⁹ La brève description qu'en fait l'historien restitue du reste bien la dimension quasi métaphysique conférée au travail de la terre, indiquant qu'il apparaissait alors comme « une source de valeur culturelle et un signe de vertu, une condition morale aussi bien qu'économique. »⁶⁰ En outre, cet attachement aux valeurs agrariennes a été abondamment documenté par les historiens. Henry Nash Smith relève notamment que « l'image

⁵⁶ A ce titre, il n'est pas surprenant de constater qu'Eugen Sandow, poussé par son impresario américain Florenz Ziegfeld, se soit produit à plusieurs reprises dans le cadre de l'exposition de Chicago.

⁵⁷ Voir l'ouvrage pionnier en études américaines d'Henry Nash Smith, *Terres vierges. De l'Ouest américain considéré comme symbole et comme mythe*, trad. de l'américain par Jeanne Collin-Lemercier, Paris, Vent d'Ouest, 1967, pp. 233-501 [1950]. Robert Escarpit écrit fort à propos, en préface de la traduction française de l'étude de Smith, que le Jardin américain « n'est ni un simple décor, ni même un cadre mythique. C'est la transposition d'une évidence si bien ancrée dans la conscience américaine qu'elle y est toujours présente sans que précisément il soit besoin d'en prendre conscience. » *Ibidem*, p. 9.

⁵⁸ Voir Perry Miller, *Nature's Nation*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1967 ; ainsi que *Errand into the Wilderness*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1976.

⁵⁹ J. Kasson, *Civilizing the Machine...*, p. 6.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 7.

de cette vaste société agricole devint un des symboles favoris de la société américaine du XIX^e siècle, une création collective, une idée poétique [...], qui définissait la promesse de la vie américaine. »⁶¹ Dans *The Machine in the Garden*, Leo Marx, dont les travaux s'inscrivent dans la filiation de ceux de Smith, nuance quelque peu cette vision. Là où Smith constate l'inadéquation croissante, à la fin du dix-neuvième, entre « une société transformée par le commerce et l'industrie » et l'entretien « vivace » de l'image du pays comme « paradis agricole de l'Ouest », concluant à une forme d'impasse, Marx expose également la puissance et la persistance de l'idéal pastoral aux Etats-Unis, mais en précisant que cet idéal anime d'ores et déjà la recherche d'un équilibre ajusté entre le don primordial de nature et la nécessité de la culture⁶². L'auteur évoque notamment les célèbres prises de position de Thomas Jefferson, positions dont la *Query XIX (The Present State of Manufactures, Commerce, Interior and Exterior Trade?)* des *Notes on the State of Virginia* (1787) constitue l'exemple emblématique. Le père fondateur y fait état de la nécessité qu'il voit à travailler la terre dans un contexte industriel, moins en raison de la productivité d'un tel système d'exploitation que du fait que la nature recèle à ses yeux des propriétés métaphysiques uniques, à même de susciter ce qu'il peut y avoir de meilleur en l'homme. L'entretien d'un rapport intime et immédiat à la nature est donc perçu comme un « moyen de préserver les pratiques rurales, c'est-à-dire les "vertus rurales" » de la figure directrice de l'époque : le *husbandman*⁶³. Dans une veine plus révolutionnaire, John Kasson évoque, pour sa part, l'existence connexe d'une « écologie de la liberté », un discours à l'époque répandu et en vertu duquel les citoyens américains occupent « une position particulièrement stratégique en tant que défenseurs de la liberté contre la corruption et la tyrannie, parce qu'ils ont été privilégiés de façon unique par la nature et l'histoire »⁶⁴. Et puis, on ne peut omettre de mentionner l'imaginaire connexe propre au mythe de la frontière⁶⁵, qui, nous dit Richard Slotkin, assoit la prospérité du pays, son essor économique, son aptitude à se renouveler, sur la possibilité donnée au fermier et

⁶¹ H. Nash Smith, *op. cit.*, pp. 235-236.

⁶² *Ibidem*, pp. 235-236, pp. 478-501.

⁶³ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, pp. 116-144.

⁶⁴ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 7.

⁶⁵ Selon l'*Encyclopédie Universalis* en ligne, la notion de « frontière » se rapporte à « une zone de peuplement dans laquelle la densité est supérieure à deux habitants et inférieure à six habitants par mille carré (2,59 km²) ». Il s'agit, à l'origine, d'un territoire sans forme homogène, qui « n'a pas cessé de se déplacer du début du XVII^e siècle à la fin du XIX^e », et où se sont multipliés les enclaves, les redans, les avancées et les retraits. Jusqu'à sa clôture en 1890 (qui correspond à la disparition des derniers espaces dont la densité de population correspondait aux termes de la définition de la « frontière »), elle fonctionne à la manière d'un horizon de liberté, une limite qui semble indéfiniment extensible et où le *self-made man* peut donner libre cours à « son goût de l'initiative personnelle, de l'aventure, voire de la violence. »

au pionnier de s'approprier, dans une optique de régénération spirituelle, « les espaces vierges d'une terre sauvage » [“*virgin land*” of the wilderness]⁶⁶.

Comme je l'ai indiqué, la société américaine commence à abandonner cette économie à prédominance rurale et artisanale pour un capitalisme d'ampleur national, plus urbain et centralisé à partir de la fin des années 1870. Elle jette les bases d'un système fondé sur l'argent, le rendement et l'accumulation de biens, dont la dimension imposante et standardisée met peu à peu à mal la possibilité de se définir *via* un contact direct avec la nature, une visibilité personnelle ou une réussite professionnelle. Evoquant certaines des grandes corporations qui voient le jour à cette époque, telles *Standard Oil*, *United States Steel*, *General Electric*, *American Telephone & Telegraph*, *Du Pont de Nemours*, *Eastman Kodak*, Kasson indique qu'« en 1904, environ 300 sociétés industrielles avaient pris le contrôle de plus de 40% de toute le domaine de la manufacture aux Etats-Unis. »⁶⁷ Alors que le nombre de travailleurs indépendants était déjà passé de 80% à 30% entre 1800 et 1870, il se trouve encore diminué par un facteur de huit de 1870 à 1910⁶⁸. Dans ces conditions, le modèle directeur du fermier, de l'artisan autonome, du tenancier de magasin ou du petit propriétaire cède progressivement la place à celui, plus résolument impersonnel, subordonné et déraciné, de l'ouvrier, du *white collar* ou de l'employé de bureau : « Il était communément admis que l'artifice urbain et la commodité mécanique avait transformé le garçon de ferme aux joues pommelées en un “homme industriel” au teint cireux », commente Lears⁶⁹.

Focalisant sur les mutations « particulièrement brutales » que connaît l'environnement économique de la fin du siècle, Anthony Rotundo insiste sur le sentiment de dévirilisation provoqué par les économies d'échelle et la bureaucratisation caractéristiques de la période⁷⁰. Avec la multiplication des fonctions de rang intermédiaire d'une part, la subordination ressentie comme infantilissante de son activité d'autre part, le nouvel « employé » se retrouve projeté dans un environnement de travail dont le caractère à la fois massifié et hiérarchisé amoindrit significativement ses espoirs d'ascension sociale et, partant, son impression de virilité. Cette perception est également alimentée par le fait que toute promotion paraît désormais conditionnée

⁶⁶ Précisons que pour Slotkin, le pendant politique de cette dimension économique est la figure du chasseur, associée au combat qu'il mène contre les sauvages. Le thème permet ainsi notamment d'aborder les questions de la nécessité du recours à la force et du droit de conquête. Voir R. Slotkin, *Gunfighter Nation...*, p. 33.

⁶⁷ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 11.

⁶⁸ Voir respectivement M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 57 et A. Rotundo, *op. cit.*, p. 248. Bederman rapporte également une baisse significative du nombre de travailleurs indépendants, mais avec des chiffres sensiblement différents de ceux mentionnés par Rotundo. Pour la période allant de 1870 à 1910, elle fait par exemple état d'une chute de 67% à 37%. Voir G. Bederman, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹ J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 30.

⁷⁰ A. Rotundo, *op. cit.*, p. 248.

par un nombre interminable d'épreuves et que les postes à responsabilités sont confiés à des universitaires ou des diplômés. Et Rotundo de constater :

« [L]a marque du succès résidait autrefois dans la prospérité du propriétaire indépendant ; il se résumait maintenant à la victoire dans le combat des cadres pour le poste le plus élevé. [...] Dans ce nouvel ordre, chaque homme d'affaire devait se soumettre – le meilleur était celui qui se soumettait au moins grand nombre de ses semblables. »⁷¹

La reconnaissance par Michael Kimmel de ce même phénomène le conduit à parler d'un environnement de travail radicalement métamorphosé sur le plan de l'espace, des échelles, des machines, un lieu fragmenté et anonyme, mû par de nouvelles exigences d'efficacité et de rendement qui engendrent une double impression de dépendance et d'impuissance. D'après le chercheur, « l'industrialisation rapide, les transformations technologiques, la concentration de capital, l'urbanisation et l'immigration – tout cela produisit le sentiment neuf d'une vie oppressivement surpeuplée, dépersonnalisée et émasculée. »⁷² C'est ce contexte directement affecté par les effets désindividualisants des nouvelles « technologies » et par l'application des préceptes du *management* scientifique édictés par Frederick Taylor qui conduit à la désagrégation des conditions de profitabilité de la virilité victorienne⁷³. Concernant l'introduction du taylorisme, Jackson Lears restitue par exemple le témoignage évocateur d'un *leader* syndical, James O'Connell, pour qui cette méthode « tend à éliminer toute la virilité [*manhood*] et le génie du travailleur américain et à en faire une simple machine »⁷⁴. L'homme n'est plus incité à appréhender son statut ou son individualité à l'échelle de sa personne, mais à l'aune de la puissance collectivisée de l'entreprise dans laquelle il se fond. Il se sent automatisé, soumis à une logique productiviste dont la marche et les finalités lui échappent : « Au travers de la mécanisation intense, de la division du travail, et du “management scientifique”, les industrialistes entreprirent de dominer tous les aspects de la production et de réduire les corps des travailleurs à l'état de composants d'une gigantesque machine. »⁷⁵ L'individu de « sexe masculin » est en proie à une perte d'intégrité corporelle, sa subjectivité semble se dissoudre au gré de cette homogénéisation, sa distinction sociale amoindrie significativement et sa stature physique supplantée par la puissance des machines. Partant, il n'est plus, en l'état, raisonnablement fondé à

⁷¹ *Ibidem*, p. 249.

⁷² M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 58.

⁷³ Au sujet du terme « technologie », il faut préciser que s'il est bien présent dans la culture américaine dès 1829 (sa diffusion tiendrait à la publication de l'ouvrage *Elements of Technology*, du professeur de botanique médicale Jacob Bigelow), il est selon Leo Marx rarement usité avant 1880 et la popularisation de son usage ne s'achève que durant l'entre-deux-guerres, voire après la grande dépression. Voir L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 149 ; « The Idea of “Technology” and Postmodern Pessimism », in M. Roe Smith and L. Marx (dir.), *op. cit.*, pp. 237-257.

⁷⁴ Cité dans J. Lears, *Rebirth of a Nation...*, p. 262.

⁷⁵ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 12.

se réclamer d'une posture de surplomb dont tout indique qu'il n'est pas l'héritier naturel⁷⁶. Car au-delà de la fragilisation de statut induite par ce phénomène, ce qui est touché ici, c'est le principe fondateur du *self-made man* : son unicité, le sentiment de complétude physique et mental qui assoit la possibilité qu'il croit héréditairement sienne de s'ériger par lui-même, de s'administrer de façon autonome et de présider ainsi, seul, à sa destinée. Les motifs supposés de la disparition de cette condition sont bien concentrés dans les observations de première main que livre le sociologue russe Mosei Ostrogorski dans *La Démocratie et l'organisation des partis politiques* :

« La liberté extérieure n'est pas seule en train de subir une diminution. L'autonomie morale de l'individu, la conscience qu'il avait de sa liberté [...] baisse également. Cette conscience de sa liberté était donnée à l'individu surtout par son indépendance économique. Or, celle-ci fléchit sous l'action de nouveaux facteurs, tels que la formidable concentration industrielle ; l'épuisement des terres et la concurrence, de jour en jour plus pressante, des blés étrangers ; l'effacement dans l'exploitation agricole des petits propriétaires, qui commencent à faire place aux tenanciers ; l'émigration croissante vers les villes, suite de la dépression agricole, etc. »⁷⁷

Au vu de ce témoignage, il est bon de rappeler, avec Ross Chambers, que le principe de singularité mis ici à mal recouvre une importance cruciale dans la possibilité, pour l'homme blanc de classe moyenne, de naturaliser sa posture de domination sociale. En effet, l'opposition entre le visible et l'invisible (marqué socialement et non-marqué), sur laquelle les rapports de savoir-pouvoir entre masculinité et féminité tendent à se superposer, repose avant tout sur « la différence entre un singulier incomparable et un pluriel – le pluriel des “couleurs” et des “ethnicités”, des femmes hétérosexuelles/lesbiennes/des hommes gays, des différents types de colonies, d’“états clients” et de provinces – dont les membres sont éminemment conduits à être comparés entre eux. »⁷⁸ En ce sens, ainsi que le signale Chambers, l'invisible se doit toujours d'être indivisible, une propriété unique, à l'instar de la masculinité, que l'on possède ou ne possède pas.

Il est en outre intéressant de relever que la montée du sentiment de perte de singularité masculine rapportée par Ostrogorski est contemporaine de l'apparition de la perception négative du parti politique en tant que « machine », perception qui fonde entre autres les effets rhétoriques du schéma du « *man versus machine* », tel qu'il est exploité dans les exemples convoqués en introduction. Tandis qu'il est d'usage aux Etats-Unis de se référer au parti comme à une

⁷⁶ *Idem*. Qui plus est, les années 1873 et 1893, et dans une moindre mesure 1885 et 1907, sont marquées par de profondes crises économiques, des périodes de dépression et de paniques qui contribuent à accentuer fortement le sentiment d'instabilité lié au marché de l'emploi et, par la même voie, à précipiter la péremption de l'exercice professionnel comme activité privilégiée de construction et de projection de la virilité.

⁷⁷ Mosei Ostrogorski, *La Démocratie et l'organisation des partis politiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1912 [1902], p. 611.

⁷⁸ R. Chambers, « The Unexamined »..., p. 143.

« machine », en raison notamment du travail d'uniformisation des opinions qui lui est assigné, la fin du siècle voit se faire jour une critique d'esprit anti-moderne qui dénonce les conséquences indésirables de cette « machine ». L'émergence de cette critique est entre autres attestée par la parution en 1902 de l'ouvrage précédemment cité de Mosei Ostrogorski. Ce dernier allie « [l]e *machinisme* et le *conformisme* » dans une dénonciation du tarissement « de la pensée politique » et de « l'effacement de l'individualité dans la vie politique à tous ses degrés, jusqu'à la sphère du leadership. »⁷⁹ Plus précisément, Ostrogorski estime que l'avènement du matérialisme concomitant à l'essor industriel et urbain contribue à transformer le parti « en maîtresse absolue » et il appelle de ses vœux la destitution « du machinisme politique » par le retour de « la supériorité du caractère et de l'intelligence, c'est-à-dire le vrai leadership »⁸⁰. Là encore, l'avancée technique et l'imaginaire qu'elle véhicule se voient directement couplés à une féminisation de l'appareil politique et une homogénéisation dégradante des hommes qui signalent l'urgence d'une refondation des possibilités d'exercice d'un pouvoir ferme et vertueux. Le sociologue évoque notamment le cas emblématique du député Joseph Cowen, qui, au moment de l'invitation qui lui est faite de se présenter à l'élection du Parlement récemment dissout de Newcastle (en 1886), mobilise la rhétorique technophobe évoquée en introduction en s'exclamant : « [C]e que le Caucus demande, c'est une machine politique. Je suis un homme et non une machine. »⁸¹

2.2.2. La masculinité mise à mal : choc ferroviaire et surdomestication urbaine

Au-delà des mutations d'ordre économique ou politique qu'on vient de relever, plusieurs autres bouleversements liés à l'industrialisation concourent à la montée d'un sentiment de désindividualisation et, par voie de conséquence, à l'obsolescence de la maîtrise de soi et des vertus qui forment le code de la *manliness*. A ce propos, l'histoire des voyages en train, telle qu'a pu la relater Wolfgang Schivelbusch, s'avère porteuse d'un enseignement capital. Elle permet en effet de montrer que si l'avènement de la machine – parallèlement à l'enthousiasme ou au culte teinté de frayeur qu'elle suscite – participe de la « crise » de l'identité masculine qui se fait jour à la fin du XIX^e siècle, au sens où la puissance des techniques et la standardisation contribuent abondamment à une dévirilisation fantasmatique de l'homme, cette dévirilisation ne doit pas pour autant être considérée comme étant exclusivement de l'ordre de l'imaginaire. De fait, cette histoire suggère au contraire que les lésions narcissiques résultant de l'apparition de ces nouveaux moyens matériels prennent en partie leur source dans l'intensité concrète d'accidents et de chocs

⁷⁹ M. Ostrogorski, *La Démocratie et l'organisation des partis politiques*, Paris, Seuil, 1972 [1902], p. 47. Voir également James Bryce, *The American Commonwealth*, vol. 2, New York, London, The Macmillan Company, 1906.

⁸⁰ M. Ostrogorski, *La Démocratie et l'organisation des partis politiques...*, Calmann-Lévy, 1912, p. 597 ; p. 612.

⁸¹ M. Ostrogorski, *La Démocratie et l'organisation des partis politiques...*, Seuil, p. 93.

mécaniques comme ceux provoqués, dans un premier temps, par le développement de la machine à vapeur et, dans un second temps, par celui du chemin de fer⁸². Pour Schivelbusch, dont le travail s'inscrit dans le cadre d'une réflexion plus vaste sur les conséquences physiologiques, psychologiques et culturelles de l'apparition du train, la notion de « choc » est même consubstantielle à la modernité, dans la mesure où son émergence semble indissociable des névroses traumatiques que ces nouveaux types d'accidents ont occasionnées⁸³.

Dans le prolongement de l'exemple du train, l'essor sans précédent que connaissent les villes à l'époque, notamment dans le nord-est des Etats-Unis, permet de considérer plusieurs expressions, tour à tour tangibles et symboliques, de la perception de la modernité comme instance propice à la mise en danger de l'homme. Pour ce qui est du phénomène d'urbanisation en lui-même, les chiffres qu'avance Kimmel sont éloquentes : tandis que 15% des Américains résident dans des villes de plus de 8000 habitants en 1830, en 1900, plus du double et, en 1910, près de la moitié de toutes les citoyennes et citoyens du pays⁸⁴. Le fait n'est du reste pas sans lien avec l'évolution de l'activité professionnelle, puisque la période est marquée, comme on l'a vu, par une désaffection sensible du secteur primaire en faveur du secondaire : de 1800 à 1880, la population active des Etats-Unis passe ainsi de plus de 80% de fermiers à seulement 50%⁸⁵. Alan Trachtenberg vient d'ailleurs à l'appui de la corrélation entre mutations économiques et technologiques et urbanisation, lorsqu'il affirme :

« La technologie apporta les instruments visibles du changement, cependant le cœur de la transformation urbaine (pas uniquement dans les lieux désignés comme villes, mais dans la société tout entière) ne résidait pas seulement dans la mécanisation, mais dans son contexte : l'expansion du marché. »⁸⁶

Espace privilégié d'hyperstimulation sensorielle, de télescopage, de pollution sonore, de congestion, de densité humaine, de mobilité accrue, de vitesse et de dangers inédits, le milieu urbain constitue, à l'instar du chemin de fer et du bureau, un site d'une nature qualitativement nouvelle pour l'homme, un environnement inhospitalier, perçu en l'occurrence comme excitant, mystérieux et sombre, qui tranche radicalement avec le cadre familial de la campagne ou du

⁸² Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, trad. de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Le Promeneur, 1990 [1977], pp. 136-171.

⁸³ *Ibidem*, pp. 152-160.

⁸⁴ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 58.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 57. S'il faut garder en tête que les paysans aux Etats-Unis dans les années 1800 constituent une majorité écrasante de la population nationale, il y a toutefois lieu de noter que les pourcentages fluctuent quelque peu d'une source à l'autre. Pour la même période que Kimmel, David Nye parle par exemple d'une proportion de près de 95% de fermiers. D. Nye, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁶ A. Trachtenberg, *op. cit.*, p. 121.

milieu « maîtrisable » dans lequel il avait l'habitude de vivre⁸⁷. De façon semblable à l'expérience vécue du travail, l'expérience de la ville tend à effacer l'individualité de l'homme et à rendre sa disposition à l'autodiscipline insignifiante. Mais plus troublant encore, elle pointe des faiblesses perceptuelles, corporelles et psychiques jusqu'alors insoupçonnées. Tandis que Jackson Lears fait état de l'intolérance grandissante que la bourgeoisie urbaine éprouve à l'endroit du manque de confort physique et des déconvenues émotionnelles, Kimmel évoque l'exemple du *shell shock*, traumatisme genré et distinctement moderne dont l'historien dit qu'il est perçu à l'époque comme une sorte d'équivalent masculin de l'hystérie⁸⁸. La relation avec les accidents de train semble ici d'autant plus visible que Schivelbusch envisage, quant à lui, le *shell shock* « dans son ensemble comme le successeur du choc du chemin de fer au XIX^e siècle. »⁸⁹ Courant lors de la Première Guerre mondiale, ce choc se traduit par des symptômes tendant à être considérés comme féminins : une fatigue éreintante, des épanchements lacrymaux compulsifs ou encore des ruptures psychiques induisant une rigidité de type cadavérique sur l'ensemble du corps. Partant, il est interprété comme une inaptitude voire comme une résistance de la part du mâle à se conformer aux exigences et aux codes de la masculinité en vigueur⁹⁰.

Mais de tous les troubles inédits que la modernité urbaine fait surgir, la neurasthénie représente sans conteste le plus exemplaire. Maladie psychosomatique « identifiée » par le médecin new-yorkais Georges Miller Beard en 1869, elle est associée aux désordres d'ordre psychique, mais surtout à l'épuisement nerveux que provoquerait la cadence frénétique de la civilisation moderne chez l'homme⁹¹. Popularisée aux Etats-Unis dans les années 1880 sous l'appellation *brain sprain* (« entorse de cerveau ») et associée à des symptômes tels que l'insomnie, l'hystérie, les céphalées, les troubles de la vue, les palpitations, la transe, la fièvre, la calvitie et les fatigues nerveuses, la neurasthénie renvoie à la perception alors de plus en plus répandue selon laquelle le mâle est

⁸⁷ Sur l'image répandue de la ville comme lieu inquiétant, fait d'ombres et d'obscurité, voir le chapitre qu'Alan Trachtenberg consacre aux « *Mysteries of the Great City* » dans *Ibidem*, pp. 101-139.

⁸⁸ Voir respectivement J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 11 ; M. Kimmel, *Manhood in America...*, pp. 90-91. A ce sujet, on lira également Paul Lerner, *Hysterical Men, War, Psychiatry and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*, Ithaca, Cornell University Press, 2009 [2003].

⁸⁹ W. Schivelbusch, *op. cit.*, p. 151. Schivelbusch s'intéresse au *shell shock* (choc de la grenade ou névrose de guerre) dans le contexte de la Première Guerre mondiale en particulier, le considérant en tant qu'étape significative au sein de l'histoire d'une psychologisation des traumatismes physiques en lien avec l'industrialisation.

⁹⁰ Face à cette affection émergente, les médecins recommandent en général « une bonne dose de combat » ou un séjour à la guerre : la violence, la discipline martiale, la nature sauvage et la camaraderie virile apparaissent comme autant de remèdes aptes à refonder l'assurance physique et psychique de l'individu mâle en tant qu'homme.

⁹¹ M. Kimmel, *Manhood in America...*, pp. 90-91 ; G. Bederman, *op. cit.*, pp. 84-92 ; A. Rotundo, *op. cit.*, pp. 185-193. Le refus de Rotundo de corréler l'émergence de la masculinité à la modernisation de la société américaine apparaît de façon particulièrement évidente dans son traitement de la neurasthénie. Alors que les écrits de Beard font ouvertement référence à la « civilisation moderne » comme une des premières sources de la maladie, Rotundo n'évoque pas une fois cette cause, se concentrant plutôt sur le lien que certains patients font avec une surcharge de travail. Voir : Georges M. Beard, « Neurasthenia, or nervous exhaustion », in *The Boston Medical and Surgical Journal*, 1869, pp. 217-221.

dorénavant « surdomestiqué » (*overcivilized*). Rompu depuis trop longtemps à l'exercice du renoncement pulsionnel et à la réflexion mentale liés aux codes de la virilité, l'homme aurait de fait perdu l'usage de la rage instinctive et de la force musculaire nécessaires pour résister à toute forme d'agression. Ainsi que l'explique Kimmel sur la base des écrits de Beard, « des changements tels que la puissance de la vapeur, la presse périodique, le télégraphe et les sciences avaient tellement accéléré le rythme de la vie sociale que les gens ne pouvaient simplement plus suivre, en dépit de leurs efforts soutenus. »⁹² La neurasthénie tend à représenter, dans l'imaginaire collectif de l'époque, la maladie par le truchement de laquelle la modernité urbaine dévirilise l'individu de sexe masculin, une dévirilisation qui avait pris une telle ampleur au tournant du siècle que Kasson, Bederman et Rotundo parlent à son sujet « de proportions épidémiques. »⁹³

Dans son analyse de l'évolution des usages et de la signification sociale du train, Schivelbusch explique que « si les nouveaux symptômes des victimes traumatisées par des accidents ont leur origine dans la nouveauté qualitative des accidents de chemin de fer [...], alors leur explication médicale doit élucider la signification réelle de l'industrialisation des transports pour l'homme. »⁹⁴ Appliquant une logique analogue au cas de la réception de la neurasthénie, Bederman formule une interprétation intéressante quant à sa fonction sociale. En partant du constat, propre au dix-neuvième, que cette affection entretient un lien privilégié avec la nouveauté qualitative du milieu urbain, l'historienne met en relation la teneur du diagnostic qu'elle suscite avec la signification qu'aurait la ville pour l'homme. D'après elle, la neurasthénie constitue ainsi, dans la compréhension médicale qu'en restitue Beard, une façon de « reconstruire en une maladie physique, le malaise que les hommes de la classe moyenne ressentent vis-à-vis de l'idéologie de modération propre à leur virilité civilisée. »⁹⁵ En tant que diagnostic culturel, la neurasthénie aurait en somme donné un nom et un visage à l'incompatibilité exacerbée que le mâle perçoit entre son *self-control* et la force corporelle requise pour « résister aux tendances efféminisantes de la civilisation moderne. »⁹⁶

Autrement dit, la neurasthénie aurait permis à l'homme blanc policé d'admettre que, affaibli par la maîtrise qu'il a acquise de lui-même, par son *éthos* de genre, mais aussi de classe, il n'est plus psychophysiologiquement apte à affronter les défis auxquels son nouvel environnement l'astreint. En tant que version pathologique de la *manliness*, cette maladie imaginaire lui apporte

⁹² *Idem*.

⁹³ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 11 ; G. Bederman, *op. cit.*, p. 85 ; A. Rotundo, *op. cit.*, p. 186.

⁹⁴ W. Schivelbusch, *op. cit.*, pp. 138-139.

⁹⁵ G. Bederman, *op. cit.*, p. 118.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 119.

un motif de justification aux transformations qu'il entreprend, ou non, sur le plan identitaire⁹⁷. Ce point est particulièrement important, car il permet de mettre en évidence la contradiction fondamentale qui s'impose à l'homme de classe moyenne dans son aspiration à voir sa prééminence sociale se pérenniser au sein d'un contexte industrialisé. En effet, alors qu'il a fait de la *manliness* et de sa singularité, les emblèmes de sa supériorité sociale, de sa capacité à civiliser/brider la société de la même façon qu'il se civilisait/bridait lui-même, la question que la modernisation fait surgir est de savoir par quels moyens il va pouvoir à l'avenir assurer l'essor d'une civilisation qui, selon toute apparence, tend conjointement à l'indifférencier et à le déposséder de sa vigueur. Sans aborder encore cette question – elle est d'une certaine manière un des centres névralgiques de ma recherche –, on peut d'ores et déjà relever que c'est l'aporie fondatrice de la « masculinité », en tant que nouvelle identité genrée à visée hégémonique, que Bederman pointe par la problématique qu'elle met en exergue, celle de la quête d'un nécessaire équilibre dialectique entre les pôles imaginaires et contradictoires qui sont susceptibles d'attester sa prédominance sociale : nature et culture, émotion et raison, décharge et rétention, instinct et intellection, fédéral et local, ouest et est, et bien sûr masculinité et virilité (au sens de *masculinity* et *manliness*).

La perception d'une corrélation privilégiée entre modernité technologique, ville et féminité semble d'autant plus avérée que la neurasthénie apparaît pour beaucoup comme un phénomène éminemment genré (*gendered*)⁹⁸. D'après Michael Kimmel, mais aussi Bederman, le trouble que jette la maladie a surtout trait à une confusion dans la différence des sexes, son action étant comprise comme « masculinisant les femmes et féminisant les hommes. »⁹⁹ C'est pourquoi elle donne lieu à un diagnostic et une thérapie soigneusement différenciées : si la femme est encouragée à rester au lit, dans la douceur et la tranquillité du foyer, en vue de recouvrer sa féminité, l'homme est invité à « redécouvrir la masculinité » au contact du grand air et du travail revigorant qu'apporte la vie dans les fermes de l'Ouest. Là où la nature de la femme doit l'amener au constat de la place privilégiée que le foyer constitue pour elle, celle de l'homme le pousse désormais à se construire au contact d'un monde sauvage et potentiellement hostile. On lui

⁹⁷ J'insiste avec Jackson Lears sur le prétexte que la neurasthénie a pu corrélativement constituer pour celles et ceux qui souhaitaient persévérer dans l'éthique victorienne du renoncement. L'historien dit à ce titre que « la neurasthénie s'est parfois avérée un moyen efficace de préserver les tensions » propres à une telle éthique : « [p]our ceux qui étaient encore sous l'emprise de la peur lancinante du confort matériel, l'invalidité aida à préserver une éthique de la souffrance républicaine et sécularisée dans une société commerciale en plein essor. » Voir J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 221.

⁹⁸ L'interaction entre les axes de clivage de genre et de *race* se distingue ici de manière frappante, puisque, comme Bederman le précise, la neurasthénie, en tant que pathologie issue de la culture moderne, se comprend aussi comme une *racial disease*. Quasi absente chez les populations « barbares » ou « sauvages », la neurasthénie semble en effet renvoyer prioritairement « aux traits corporels européens, qui contrastaient franchement avec la physionomie grossière du « sauvage » stéréotypé. » G. Bederman, *op. cit.*, p. 86.

⁹⁹ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 91. Ainsi que G. Bederman, *op. cit.*, pp. 124-134.

prescrit de cette façon un voyage dans un passé figé et utopique, un retour vers un temps idéalisé, culturellement recomposé et fondateur d'une essence virile inaltérable. Confrontées à de nouvelles modalités de vie, les classes moyenne et élevée s'ingénient ainsi à produire un « nouveau » réseau de significations au sein duquel l'homme retrouve sa capacité à apparaître unique et supérieur, une fiction qui fonde son hégémonisation. A l'instar des théories pédagogiques d'inspiration lamarckienne que diffuse Stanley Hall à cette époque, ces cures thérapeutiques témoignent de la réévaluation positive dont bénéficient en ce temps et dans ce cadre les propriétés « restauratrices » de la nature. Ajoutées aux traitements suscités par le *shell shock*, ces injonctions médicales permettent de mieux cerner certaines des raisons pour lesquelles des liens privilégiés ont pu se tisser, dans la culture nord-américaine, entre modernisation et féminisation, et donc, réciproquement, entre masculinité, primitivisme et naturalité.

Bien que témoignant d'une inquiétude très répandue, la neurasthénie ne représente pourtant qu'une expression particulière de l'impression plus diffuse que l'homme est alors en voie de devenir *overcivilized*. Pour comprendre le rôle tenu par le phénomène de surcivilisation dans l'apparition de la masculinité, il faut encore en explorer la dimension nodale, c'est-à-dire s'intéresser aux autres types de paramètres qui contribuent à pourvoir ce vocable de connotations émasculantes. Anthony Rotundo estime à ce propos que le pouvoir de dévirilisation dont la modernité urbaine se voit affublée procède surtout d'un changement décisif dans les relations de genre. Pour le retracer, l'historien prend appui sur l'évolution de l'usage du mot « civilisation ». Renvoyant, dès son apparition au XVIII^e siècle, à la « condition d'une société qui s'[est] élevée au-dessus de la barbarie » ainsi qu'aux « institutions et aux arts de vivre » qui, précisément, permettent d'expliquer une telle ascension sociale, le terme « civilisation » voit ses connotations masculines disparaître peu à peu dans le sillage de la Révolution, avec l'avènement progressif de la séparation des sphères publique et privée¹⁰⁰. En effet, ainsi que le corrobore Kimmel, à mesure que les hommes tendent à quitter leur foyer pour travailler, qui plus est dans un environnement qu'ils décrivent, à dessein, comme trop hostile et difficile pour les femmes, ces dernières commencent à prendre l'instruction des enfants exclusivement à leur compte¹⁰¹. Désormais dépositaires des valeurs morales qui garantissent la supériorité de la civilisation sur la sauvagerie, les femmes voient l'influence qu'elles exercent sur les jeunes garçons *via* l'éducation devenir prépondérante. C'est dans ce contexte que le mot « civilisation » en vient à acquérir graduellement des connotations de plus en plus féminines, au point où un grand nombre d'hommes expriment leur inquiétude quant aux conséquences dévirilisantes que cette éducation

¹⁰⁰ A. Rotundo, *op. cit.*, p. 248.

¹⁰¹ Sur l'histoire de la séparation des sphères, voir M. Kimmel, *Manhood in America...*, pp. 35-40 ; A. Rotundo, *op. cit.*, pp. 22-25 ; mais aussi J. Lears, *No Place of Grace...*, pp. 220-225.

peut avoir sur les garçons et, partant, sur leur condition d'accès à la masculinité. Parmi ces personnalités anxieuses figure à l'évidence Stanley Hall, dont Bederman dit qu'il « objectait avec acharnement à la sentimentalité efféminée et dégoulinante qui avait alors cours dans les jardins d'enfants. »¹⁰² En outre, de l'avis de Kimmel, « les femmes n'étaient plus seulement domestiques, elles étaient des domesticatrices dont on attendait qu'elles transformassent leurs fils en des *gentlemen* chrétiens et vertueux, dévoués, bien élevés et féminisés. »¹⁰³ Du reste, le changement de connotation du terme civilisation semble aller de pair avec l'apparition du terme *overcivilized* lui-même, puisque, toujours d'après Rotundo, c'est aussi à cette époque qu'il se fait jour¹⁰⁴. En témoigne par exemple l'emploi particulièrement dévirilisant qu'en fait Théodore Roosevelt, dans sa célèbre adresse *The Strenuous Life* (« La Vie frugale »), prononcée devant *The Hamilton Club* le 10 avril 1899 à Chicago :

« L'homme timide, l'homme paresseux, l'homme qui se méfie de sa patrie, l'homme *surcivilisé*, qui a perdu le grand sens du combat, les vertus de l'autorité, l'homme ignorant, et l'homme à l'esprit morne, dont l'âme est incapable de ressentir l'élan puissant qui fait tressaillir “l'homme endurci avec des empires en tête” – tous ceux-là reculent bien sûr à la vue que la Nation assume ses nouveaux devoirs, reculent en nous voyant construire une marine et une armée qui répondent à nos besoins, reculent en nous voyant participer à l'œuvre du monde, en apportant l'ordre au chaos ».¹⁰⁵

Si l'on veut saisir l'importance du couplage entre féminité et société qui préside à la formation du concept de surcivilisation, il faut le mettre en rapport avec toute une série de courants de pensée et de traditions au sein desquels, bien qu'ils n'aient pas ouvertement trait aux enjeux de genre, ces derniers affleurent de façon symptomatique. Il est intéressant sur ce point d'invoquer *No Place of Grace*, l'étude de Jackson Lears sur l'éclosion de l'anti-modernisme aux Etats-Unis, et qui s'inscrit plus dans une perspective de classe sociale que de genre¹⁰⁶. Pour l'historien, la fin du XIX^e siècle est marquée par la montée, chez les bénéficiaires de la culture moderne, d'un sentiment de victimisation anti-moderne dont la forme dominante consiste en un « refoulement de l'existence moderne “surcivilisée” en faveur de formes d'expériences physiques et spirituelles

¹⁰² G. Bederman, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰³ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 41.

¹⁰⁴ A. Rotundo, *op. cit.*, p. 251.

¹⁰⁵ Theodore Roosevelt, *The Strenuous Life. Essays and Adresses*, New York, The Century Co., 1905, p. 7 ; *je souligne*. La mobilisation du symbole de l'ordonnancement du chaos est ici intéressante, puisque, comme on aura l'occasion de le voir par la suite avec Klaus Theweleit, il est un schème dominant de la perception du type d'action que la masculinité se doit d'accomplir vis-à-vis d'une société surpacifiée, ou pour ainsi dire féminisée.

¹⁰⁶ Je dis « plus », car Lears traite bien du genre, mais sous l'angle superposable, ainsi qu'on l'a vu dans le cas de la virilité, de la classe et de la famille. Qui plus est, l'historien ancre sa démonstration dans ce qui semble être une conception exclusivement victorienne du « masculin » et du « féminin ». Mais là encore, la prudence s'impose, puisque, comme on va le voir, Lears établit cette distinction trente ans plus tard dans *Rebirth of a Nation*. Voir son chapitre « From Patriarchy to Nirvana : Patterns of Ambivalence » in J. Lears, *No Place of Grace...*, pp. 217-260, p. 355 ; *Rebirth of a Nation...*, pp. 21-22.

plus intenses, supposément incarnées par les cultures médiévales et orientales. »¹⁰⁷ Dans ces conditions, l'impression de surcivilisation doit être selon lui mise plus particulièrement en relation avec la réminiscence qui s'opère, au sein de la bourgeoisie, des préceptes fondamentaux d'une tradition moraliste puritaine et républicaine profondément structurée par « les peurs de "l'efféminité" et du "luxe" produits par le progrès matériel »¹⁰⁸. En abordant la question de la surdomestication sous un angle à la fois religieux et politique, Lears rappelle un fait essentiel de la culture nord-américaine : que « l'ambivalence envers le progrès matériel remontait aux temps puritains les plus reculés » et que, suivant cette pensée, toute forme de réussite économique ou matérielle contient déjà en elle « les germes de la corruption. »¹⁰⁹ L'historien touche ici à l'éthique protestante ou ascétique propre à « l'esprit du capitalisme » qu'a si bien décrit Max Weber, un « esprit » en vertu duquel l'aptitude à réussir ne peut être envisagée comme une fin en soi, mais doit l'être en tant que témoignage de l'appartenance à une élite morale¹¹⁰. Or, on voit assez aisément le parallèle à tirer entre les principes de cette éthique et ceux des codes de la virilité victorienne. Du reste, du point de vue de Lears, l'esprit de ce code de conduite s'avère si endémique à l'époque de la Révolution qu'il devient constitutif des idées et des mythologies républicaines, informant leurs conceptions du pouvoir et de l'homme¹¹¹. Ainsi, la vision des rapports entre éthique protestante et modernité proposée par l'historien peut être envisagée comme s'inscrivant dans la droite ligne de celle soumise par les historien-ne-s de l'identité masculine sur la relation entre masculinité et modernité. D'ailleurs, tout comme ces dernier-ère-s, Lears explique que la ville était non seulement « l'emblème de l'irréalité moderne »¹¹², mais aussi « la *bête noire* des républicains » ; et cela en premier lieu parce qu'elle « n'offrait aucun terrain fertile à l'émergence de dirigeants vertueux. »¹¹³ Si bien que pour lui, comme pour Kimmel ou Kasson, c'est « l'Amérique industrielle des années 1880 » qui réactive de concert les craintes de surdomestication et leur mode privilégié d'appréhension. En favorisant la disparition du travail de la terre et du type de productivisme qui lui est lié, la révolution industrielle sonne le glas des

¹⁰⁷ J. Lears, *No Place of Grace...*, p. XV.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 4. De ce point de vue, l'homme serait une « créature dépravée dont l'histoire n'[est] pas un chemin linéaire vers le progrès, mais un processus cyclique de développements et de déclin » menant à la surcivilisation.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹¹⁰ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2003 [1904, 1905].

¹¹¹ L'idée maîtresse promulguée en ce temps par les représentants du Parti Whig anglais auprès de leurs homologues américains était que « toutes les républiques avaient été détruites par le succès. » Un tel constat procédait d'un schéma propre à l'historiographie Whig, en fonction duquel « la multiplication des comptoirs d'échanges donnait inévitablement naissance à une classe irresponsable vouée aux loisirs et à une population urbaine vicieuse ; les vertus martiales déclinaient au sein de l'élite, qui établissait bientôt une armée permanente de mercenaires ; finalement, des démagogues conduisaient la populace à s'engager dans une croisade contre leurs anciens dirigeants. » J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 27.

¹¹² *Ibidem*, p. 32. [En français et en italique dans le texte]

¹¹³ *Ibidem*, p. 28.

conditions de possibilité d'édification de gouvernants authentiques, honnêtes et méritants, ouvrant par là la voie à une nouvelle ère de dépravation spirituelle.

Mais ce qu'il y a peut-être de plus intéressant pour nous dans le portrait que dresse Lears, c'est que, indépendamment de son manque d'intérêt pour les questions parentes de la masculinité ou du pouvoir, il renvoie, en creux et à plusieurs reprises, aux enjeux qui sont précisément ceux de la redéfinition de l'identité masculine à l'époque. L'historien parle en effet de l'éthique calviniste comme d'un code comportemental qui viserait à contrer les effets « féminisants » de l'aisance matérielle ; il s'arrête sur les conséquences dévirilisantes de ce qui est devenu une impossibilité, pour l'homme, de faire l'apprentissage d'une moralité d'un ordre supérieur *via* la fréquence de son contact avec la nature et la terre. Les termes que l'historien mobilise dans sa retranscription du malaise ressenti à l'endroit de la civilisation moderne sont du reste souvent suggestifs de son caractère androcentré. Il évoque une « identité personnelle fragmentée » ; un « sentiment d'impotence morale et de stérilité spirituelle » ; la « matrice de l'anti-modernisme » ; une « perte » ou une « crise de l'autorité culturelle » ; une « impression d'impuissance » ; etc.¹¹⁴. Réciproquement, les comportements favorablement réévalués que Lears couple à la montée du sentiment anti-moderne ne sont pas sans rappeler ceux que les historien-ne-s de l'identité masculine associent à l'émergence de la masculinité. Il parle par exemple du « rejet de l'artifice urbain au nom d'une "vie simple" rustique ou infantile » ; du goût prononcé pour « une irrationalité primaire », pour un « style de vie plus permissif et orienté vers les loisirs » ; du « désir persistant de se tester physiquement en se confrontant à la réalité du monde naturel » ; de l'attrait pour « la spontanéité et la libération instinctuelle », pour les récits pleins « d'exploits héroïques » et « violents » ; du culte « de l'activisme martial » ; de la « fascination pour la douleur », etc.¹¹⁵.

2.2.3. Le corps vigoureux en tant que signe de supériorité morale

De façon plus intéressante encore, « l'idéal thérapeutique » dont Jackson Lears corrèle l'émergence à l'industrialisation peut être assez clairement rapproché des nouvelles normes de physicalité et de bien-être corporels qui sous-tendent la mise en place de la masculinité. En effet, au dire de Lears :

« En exaltant l'expérience "authentique" comme une fin en soi, les impulsions anti-modernes renforcèrent le changement d'une éthique protestante de la rédemption par le biais de l'abnégation en

¹¹⁴ *Ibidem*, p. XIX ; p. 4 ; p. 5 ; p. 31 ; p. 219 ; p. 57.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 5 ; p. 303 ; p. 305 ; p. 103 ; p. 107 ; p. 118.

faveur d'un idéal thérapeutique de l'épanouissement personnel *ici-bas*, à travers une santé exubérante et des expériences intenses. »¹¹⁶

Par conséquent, là où les historien-ne-s de l'identité masculine voient le courant anti-moderne présider au renouvellement de la virilité par la masculinité, l'historien de la culture associe ce courant à la substitution d'un « humanisme banal » au calvinisme¹¹⁷. Si cette corrélation revêt un intérêt pour la présente recherche, c'est parce qu'elle permet de souligner la part considérable de continuité qu'il existe en réalité aussi entre les concepts de virilité et de masculinité. Qu'on parle de corporéité masculine ou d'idéal thérapeutique, le détour par l'éthique protestante montre qu'il s'agit ici en somme moins d'une succession que d'une reconfiguration. Initialement associé à l'exercice professionnel et au comportement social, le standard de moralité propre à l'identité sexuée du mâle victorien ne se trouve pas tant altéré que redéployé au niveau du corps *via* l'élaboration du concept de masculinité. On ne saurait trop insister sur ce point : c'est maintenant de son aptitude à se façonner physiquement, à se bâtir une corporéité qui atteste la vigueur, la force et la santé que résulte la preuve substantialisée de la supériorité morale et spirituelle du masculin, une supériorité qui en retour stigmatise les comportements de celles et ceux qui ne sont pas aptes à se plier à la discipline nécessaire pour y arriver. On est en fin de compte toujours en présence d'une éthique de la rétention et de la frugalité, d'une disposition à brider ses envies, mais dont les signes ont muté en se déplaçant des appareils de la civilité vers les contours d'un corps solide et exagérément structuré¹¹⁸.

Dans le prolongement de ces remarques, les travaux de Richard Hofstadter sur les sources de la montée de l'anti-intellectualisme aux Etats-Unis au cours du XIX^e siècle permettent de souligner d'autres types de continuité, en clarifiant deux aspects importants relatifs à l'attrait proprement « masculin » pour le primitivisme. On a vu dans le chapitre précédent que la masculinité pouvait être considérée comme relevant d'un système de croyance ou de persuasion. Or, l'étude de Hofstadter permet d'inférer que cette reconfiguration de genre que constitue la masculinité est

¹¹⁶ *Ibidem*, p. XVI.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 32.

¹¹⁸ Dans *Rebirth of a Nation*, l'ouvrage plus général qu'il vient de consacrer à la question de la modernisation des Etats-Unis au tournant du dix-neuvième, Jackson Lears met d'ailleurs en avant cette reconfiguration de façon plus explicite que par le passé, relevant que « les rêves protestants de régénération acquièrent une forme palpable et corporelle » vers 1890 et que « la quête de vitalité physique se répandit au sein des classes moyennes et élevées sédentaires, en particulier parmi les hommes. » Ainsi, près de trente ans après *No Place of Grace*, et sans doute influencé par la littérature féministe qu'il cite en référence (dont Gail Bederman), l'historien paraît accorder davantage d'importance aux facteurs touchant à l'identité masculine. Concernant la redéfinition de la corporéité en tant que manifestation tangible de l'éthique protestante, il met cette tendance en relation avec la tradition politique républicaine pour laquelle « la virilité [*manhood*] avait été un critère-clé de valeur morale depuis longtemps ». Selon lui, c'est parce que « l'organisation de plus en plus systématique du travail rendit l'accès à la virilité [*manliness*] à la fois plus difficile et plus urgent » que « [l]a physicalité pure émergea comme contrepoids aux exigences du paraître propres au paysage économique et à l'idéalité éthérée de la culture victorienne tardive. » Voir J. Lears, *Rebirth of a Nation...*, p. 93, pp. 93-94.

également informée par une puissante influence religieuse de l'époque. Selon lui, la réévaluation du primitivisme ne peut de fait se comprendre que si on le replace dans le contexte plus large de l'anti-intellectualisme croissant, une hostilité à la pensée qui, elle-même, résulte d'une histoire religieuse américaine résolument marquée par la prépondérance évangéliste. Les liens de parenté étroits que Hofstadter perçoit entre primitivisme, anti-intellectualisme et évangélisme découlent du fait que, plus que tout autre courant religieux, l'évangélisme confère un poids considérable à l'idée que la foi est surtout « une affaire de cœur ou de qualités intuitives de l'esprit, et que la pensée rationnelle n'y a pas sa place »¹¹⁹. Partant, l'évangélisme et le primitivisme ont mutuellement pris part à leur essor, mus par l'objectif commun de « recouvrer les pouvoirs de la “nature” dans l'homme », afin de se rendre « plus proche de la Nature ou de Dieu – la différence n'[étant] pas toujours tout à fait claire. »¹²⁰ Ainsi, dans un geste d'une conformité troublante avec les visées de la fiction dominante décrite par Kaja Silverman, l'alliance que la masculinité opère avec le primitif, sous-tendue qu'elle est par le refus d'une rationalité prétendument artificielle et trompeuse, tend en quelque sorte à donner une résonance plus large à sa légitimation : elle l'inscrit dans la lignée d'un ordre divin, une ascendance qui conforte le caractère indiscutable de sa supériorité morale.

Par ailleurs, les recherches d'Hofstadter sont aussi l'occasion de nuancer l'idée selon laquelle le primitivisme inhérent à l'émergence de la masculinité constituerait une rupture franche avec les codes de la maîtrise de soi et de l'abnégation propres à la *manliness*. Pour autant qu'on le considère sous l'angle religieux qui est le sien, c'est-à-dire comme l'éthique protestante chère à Max Weber, ce penchant pour le renoncement pulsionnel et la frugalité peut, lui aussi, renvoyer à une forme de primitivisme. Hofstadter estime effectivement que les modalités d'existence sont si fluides à la fin du XVIII^e siècle aux Etats-Unis qu'après la Révolution près de 90% de la population américaine n'a pas d'appartenance religieuse particulière. Il en ressort que le choix d'obédience des citoyennes et des citoyens du pays se fait alors, comme tant d'autres choses, sur le mode familier d'une volonté ferme de scission d'avec le passé et la corruption européenne : « [O]n croyait en général que le développement du christianisme n'était pas une accréation de formes et de pratiques institutionnelles de valeur, mais un processus de corruption et de dégénération par la voie duquel la pureté du christianisme primitif avait été perdue. »¹²¹ C'est

¹¹⁹ R. Hofstadter, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 48.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 82-83.

pourquoi le protestantisme, son code de conduite stricte et l'identité masculine qui lui est lié peuvent aussi apparaître comme « un retour aux conditions pures d'un christianisme primitif. »¹²²

2.2.4. Femmes, homosexuels et étrangers : les « nouveaux » acteurs de l'urbanité

Il importe cependant d'indiquer que, en dépit des similitudes qu'elle partage avec la virilité, la masculinité n'en possède pas moins son lot de traits et de déterminations plus spécifiques. Outre les traditions religieuse et politique dont elle procède, la sensation de surcivilisation qui la sous-tend renvoie encore à plusieurs autres craintes de l'époque. On peut à ce titre évoquer les inquiétudes relatives à la place et à l'influence auxquelles les femmes aspirent ou dont elles sont même conduites à disposer. Il y a d'abord la formation de ce qu'on appellera rétrospectivement, dans les années 1970, le féminisme de première « vague » ou des *suffragists*, soit l'ensemble des actions et des revendications portées par les femmes désireuses de pouvoir disposer de leur corps (le viol n'était alors pas encore puni par la loi) et des mêmes droits civiques que leurs conjoints¹²³. Ensuite, si la concentration urbaine donne une certaine visibilité au travail salarié des femmes, elle favorise également une augmentation régulière des proportions de travailleuses. Kimmel indique à ce titre qu'entre 1870 et 1900, le nombre de femmes actives passe de 1,8 millions à 5,3 millions ; en 1910, un quart de tous les travailleurs sont des femmes et en 1930 près de 50%¹²⁴. Mais la corrélation entre révolution industrielle et émancipation des femmes n'est pas nouvelle. Alors que Geneviève Fraisse et Michelle Perrot rappellent que le capitalisme et sa modernité technologique tendent à estomper la différence entre les sexes, dans le sens où ils ont permis aux femmes occidentales de s'extraire, dès le XIX^e siècle, de leurs rôles sociaux traditionnels *via* de nouveaux acquis pratiques et symboliques, Joan Scott précise que « la travailleuse est un produit de la révolution industrielle, non pas tant parce que la mécanisation a créé des emplois pour elle [...], que parce qu'elle est devenue pendant cette période un personnage soudain visible et troublant. »¹²⁵ En outre, la corrélation entre progrès technologique et émancipation féminine est loin d'être une vue *a posteriori*. Pour ne prendre qu'un exemple, on la trouve au sein de *The Republic of the Future*, un roman épistolaire d'anticipation dans lequel Anna Bowman Dodd

¹²² *Ibidem*, p. 83.

¹²³ On considère d'ordinaire que cette période militante s'achève le 18 août 1920, avec la ratification du 19^e amendement de la Constitution américaine, qui stipule que le droit de vote ne peut être refusé à quiconque en raison de son sexe. Voir M. Kimmel, « Men's Responses to Feminism at the Turn of the Century », in *Gender and Society*, n°1, September 1987, pp. 261-283 ; Jean H. Baker, *Sisters: The Lives of America's Suffragists*, New York, Hill and Wang, 2005.

¹²⁴ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 60.

¹²⁵ Comme le montre bien Scott, « l'émergence des travailleuses au XIX^e siècle ne tient pas à l'augmentation de leur nombre, ni au changement du lieu, de la qualité ou de la quantité de leur travail, mais à la préoccupation contemporaine relative à la répartition du travail selon le sexe. » Une répartition qui vise à écarter les femmes des emplois fixes ou à plein temps, en construisant une opposition nette entre « femme et travail, reproduction et production, activité domestique et activité salariée. » Voir respectivement Geneviève Fraisse, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident. IV – Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 12 ; Joan W. Scott, « La Travailleuse », in G. Fraisse, M. Perrot (dir.), *op. cit.*, p. 479, p. 511 ; mais aussi M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 67.

dénonce le conformisme comportemental et vestimentaire du New York de 2050, une ville entièrement mécanisée, rendue indifférenciée et ennuyeuse par son inclination pour le socialisme, l'égalité entre hommes et femmes et l'innovation technologique¹²⁶. Par ailleurs, Rita Felski a bien montré, dans son ouvrage sur les différentes connotations de genre de la modernité, en quoi la figure nouvelle de la consommatrice, eu égard à l'image active, publique et hédoniste qu'elle tend à projeter, participe du sentiment de surdomestication propre à l'espace urbain :

« Le fait de s'adresser aux femmes de la classe moyenne en tant que consommatrice amena une nouvelle prééminence des icônes de la féminité dans le domaine public, ainsi qu'un accent concomitant mis sur la sensualité, le luxe et les gratifications émotionnelles comme éléments distinctifs de la vie moderne. Une telle féminisation de la sphère publique était clairement menaçante pour les hommes de la bourgeoisie, dont l'identité psychique et sociale s'était formée à travers une éthique de la maîtrise de soi, d'une répudiation des sentiments féminins et dont le statut professionnel se fondait sur une relation, au mieux, ambivalente vis-à-vis du marché. »¹²⁷

Par ailleurs, l'étude d'Ann Douglas relative à la « féminisation de la culture américaine » insiste sur le fait que ce phénomène procède également, à cette période, de la perception que l'ascendant des femmes s'est étendu à l'ensemble du champ de la culture littéraire, allant jusqu'à l'imprégner en profondeur des valeurs et de la sensibilité qui leur sont associées¹²⁸. Douglas parle à ce titre d'un processus complexe de « sentimentalisation » littéraire par l'entremise duquel un grand nombre de femmes, mais aussi de pasteurs, ont fait de nécessité vertu, au sens où elles et ils se sont mis à valoriser les qualités (dévotion, humilité, narcissisme, contrition, etc.), qui, précisément, tendaient à perpétuer les relations de dépendance au sein desquelles elles et ils évoluaient. C'est ainsi que, d'après Douglas, « [l]e sentimentalisme offre une manière de protester contre un pouvoir vis-à-vis duquel on a déjà en partie capitulé. »¹²⁹

Agrégés les uns aux autres, ces différents éléments donnent à comprendre pourquoi la masculinité s'est de plus en plus édifiée *via* une mise à distance de la civilisation moderne, mais aussi de la femme, dans un double mouvement d'idéalisation et de répudiation¹³⁰. La psychanalyse, qui s'institue à cette même époque, fera d'ailleurs de ce trait et de l'ambivalence qui lui est sous-jacent un des fondements de sa matrice d'intelligibilité œdipienne. En inscrivant

¹²⁶ Anna Bowman Dodd, *The Republic of the Future, or Socialism a Reality*, New York, Press W. L. Merston & Co., 1887.

¹²⁷ R. Felski, *op. cit.*, p. 90.

¹²⁸ Ann Douglas, *The Feminization of American Culture*, New York, The Noonday Press, 1998, [1977].

¹²⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹³⁰ Klaus Theweleit a bien mis en évidence dans quelle mesure l'idéalisation féminine doit se comprendre comme une forme particulière, voire retorse, de répudiation de la complexité réelle des personnes assignées femmes, une négation par l'abstraction « de la réalité charnelle des femmes. » Voir K. Theweleit, *Male Fantasies : Women, Floods, Bodies, History*, vol. 1, trad. de l'allemand par Stephen Conway, en collaboration avec Erica Carter et Chris Turner, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 284.

l'individuation du garçon dans une dialectique entre attirance et prohibition, réconfort et souffrance, symbiose et séparation, en la chevillant de la sorte à l'interdit de l'inceste et au tabou de l'homosexualité, elle fait du rejet de la mère/femme/féminité une des exigences primordiales du processus normatif de maturation masculine en Occident¹³¹. Lors de nos analyses, on aura l'occasion de voir à plusieurs reprises que cette perception continue d'exercer une influence prédominante, notamment dans le rapport de l'homme à la société urbaine.

Enfin, à ces craintes d'une culture surcivilisée et de la propension de celle-ci à féminiser l'homme s'ajoutent deux paramètres d'une importance cruciale pour l'éclosion de la masculinité. L'urbanisation offre en effet des opportunités et une visibilité accrue à des catégories sociales dont la présence était, jusqu'alors, demeurée relativement ignorée : les homosexuels, d'une part, et les immigrants d'autre part¹³². Concernant ces derniers (pour la plupart européens, africains, chinois et japonais), Kimmel indique qu'« un total de neuf millions d'immigrants vint aux Etats-Unis entre 1880 et 1900, et quatorze millions de plus arrivèrent jusqu'en 1914. »¹³³ John Kasson, qui souligne le fait que « l'industrialisation accélèr[e] des changements démographiques majeurs qui altèr[ent] à leur tour les cercles dans lesquelles la *manliness* pouvait s'exercer », estime que la population des Etats-Unis est, à cette époque, celle qui croît le plus vite au monde : de moins de 40 millions en 1870, elle passe à 63 millions en 1890 et à près de 92 millions en 1910¹³⁴. Il faut indiquer à ce titre que l'émigration européenne, et avec elle les corps malingres, les pratiques et les valeurs qui sont associées à leurs représentants, est également perçue comme le risque d'un renouveau des pratiques déliquescents et inégalitaires du Vieux continent. Aussi, la menace inattendue représentée par les deux groupes susmentionnés – concrétisée par l'apparition de qualificatifs dépréciatifs tels que *sissy*, *queer* ou *freaks* –, augmente encore un peu plus la nécessité que les hommes éprouvent à se définir à l'aune de leur « racisme, antiféminisme et nativisme. »¹³⁵ Neil Harris résume ce phénomène par l'idée d'une découverte « soudaine des pluralités – de classe, d'âge, de nationalité, de condition – qui constituent la communauté américaine. »¹³⁶ Dans le processus même de la définition de la masculinité, la prise en compte de ces paramètres a eu une influence considérable sur la transformation de la disposition relationnelle des pratiques et des valeurs qui allaient la former : pour être « masculin », l'homme se devait plus

¹³¹ Je renvoie là au lien établi par Gabrielle Rubin entre la misogynie et la mère vécue comme toute-puissante, celle que l'auteure surnomme la « Phantasmère ». Voir : G. Rubin, *op. cit.*

¹³² Sur ces deux aspects, on lira A. Rotundo, *op. cit.*, pp. 262-279 ; M. Kimmel, *Manhood in America...*, pp. 62-69, p. 83. Concernant l'apparition de l'homosexualité moderne à la fin du XIX^e siècle, on lira E. Kosofsky Sedgwick, *Epistémologie du placard...*, p. 23.

¹³³ *Ibidem*, p. 59.

¹³⁴ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 12.

¹³⁵ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 62.

¹³⁶ N. Harris, *op. cit.*, p. 6.

que jamais d'être blanc, de se soumettre aux idéaux d'une conception « racialisée de la "forme physique" »¹³⁷, mais surtout de rejeter la féminité qui était hors de, ainsi que potentiellement en lui. Comme l'explique Rotundo, « plutôt que de se civiliser en accord avec une définition féminisée, les hommes s'emparèrent des connotations négatives assignées à leur caractère et les transformèrent en vertus. *Primitif, sauvage, barbare, passion, pulsion* » : tous ces termes firent l'objet d'une réévaluation positive, à contre-courant de la valeur sociale qui leur était jusqu'alors associée¹³⁸.

Mon propos a été jusqu'ici de mettre en exergue le rôle nodal que les bouleversements afférents à l'industrialisation et à la modernisation jouent dans la mise en cause des idéaux de virilité et l'avènement corrélatif de la masculinité. Et cela au risque d'en donner parfois une vision quelque peu réductrice. C'est pourquoi je teins à rappeler qu'il s'agit là d'une détermination mutuelle, perceptible dans la concomitance de l'essor respectif d'un sentiment anti-moderne et d'une masculinité primitive. En outre, le degré d'interdépendance entre ces deux phénomènes me paraît si élevé que, comme on l'a déjà suggéré (et ainsi que l'auteur semble l'avoir rectifié par lui-même : cf. note 118), la thèse de Lears dans *No Place of Grace* pourrait avoir omis une part non négligeable de sa démonstration en n'évoquant qu'à demi-mot l'importance du sentiment de dévirilisation dans la réactivation d'une idéologie anti-moderne au tournant du siècle. Pour sa part, l'étude que je mène ne doit pas soustraire de sa complexité à son objet en passant sous silence des facteurs qui, plus ou moins indépendamment de la seconde révolution industrielle, conditionnent aussi l'émergence de la masculinité. Hors de toute prétention à l'exhaustivité, il importe de mentionner le rôle déterminant joué par la Guerre de Sécession et la généralisation aux Etats du Sud de l'abolition de l'esclavage ; par l'annonce symbolique de la fermeture de la frontière, sur laquelle je reviendrai ; par l'unification centralisatrice du pays ; par la propagation de la démocratie politique ; par l'essor de l'empire étasunien à la suite de la guerre hispano-américaine (1898)¹³⁹ ; et par la publication, par Charles Darwin, de *On the Origin of Species* en 1859 et de *The Descent of Man* en 1871. Sans trop s'attarder sur ce dernier point, il faut en effet signaler, à l'instar de Kimmel, Rotundo, Kasson, et surtout de Bederman, que la diffusion des théories de Darwin trouve, compte tenu de l'interprétation dévoyée qui en est faite, un écho singulier dans la formation du concept de masculinité aux Etats-Unis¹⁴⁰. Popularisée sous l'appellation aujourd'hui bien connue de darwinisme social, la doctrine qui en résulte postule que la lutte entre les individus est le moteur du progrès social, dans le sens où elle repose sur le

¹³⁷ J. Lears, *Rebirth of a Nation...*, p. 109.

¹³⁸ A. Rotundo, *op. cit.*, p. 253.

¹³⁹ Voir le chapitre « Empire as a Way of Life » dans J. Lears, *Rebirth of a Nation...*, pp. 276-326.

¹⁴⁰ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 197 ; M. Kimmel, *Manhood in America...*, pp. 62-69 ; A. Rotundo, *op. cit.*, pp. 227-232 ; G. Bederman, *op. cit.*, pp. 25-31.

principe de la survie des plus aptes, pour ne pas dire des plus forts. A ce titre, elle va notamment participer à une naturalisation du caractère compétitif des rapports sociaux, au développement de l'homosocialité masculine ainsi qu'à des discours sur la supériorité incontestable de la masculinité blanche, dont la figure de Tarzan incarnera la quintessence dans les années 1910.

2.2.5. Une masculinité singulière, naturelle, supérieure, innocente et indivisible

Si l'on essaie d'opérer une synthèse, on note que les principes fondamentaux de l'idéal de virilité, mais aussi du *self-made man*, se retrouvent pour une large part minés, au tournant du siècle, par les nouveautés qualitatives et quantitatives introduites par la seconde révolution industrielle. Ce qu'il importe de retenir, c'est que l'homme de la bourgeoisie a l'impression que son pouvoir et ses prérogatives se délitent brusquement au gré du processus de modernisation caractéristique de la période, il se sent matériellement estompé par les foules et la consommation, physiquement épuisé par les nouvelles exigences de rendement, symboliquement écrasé par l'industrie et la productivité accrue de ses appareils, indistinctement charrié par le chemin de fer, régenté par la synchronisation temporelle qui lui est liée¹⁴¹ et banalisé par la bureaucratisation et la médiatisation. En d'autres termes, les paramètres de la structuration de son monde sont en train de s'effondrer dans la mesure où ils ne lui permettent plus de se percevoir comme l'artisan volontaire de sa personnalité ou le sujet agissant de la civilisation. Tout au plus, ils l'autorisent à se penser comme le produit réifié de cette dernière, un objet inerte et interchangeable : « Les travailleurs étaient en train de devenir des machines humaines » observe Kimmel¹⁴². Alors que sa *manliness* ou *manhood* repose en grande partie sur la proclamation de sa capacité à inhiber ses désirs, sur son sens « adulte » des responsabilités ainsi que sur sa disposition à se construire par ses moyens propres, le bien nommé *self-made man* se voit contraint d'intégrer une sphère professionnelle sauvagement compétitive et un environnement urbain porteur de pathologies aux antipodes de celles auxquelles sa virilité lui permet de résister. Or, comme on l'a vu avec Connell, l'hégémonie masculine repose en premier lieu sur la propension des pratiques de genre à naturaliser la suprématie à laquelle elles ouvrent la voie. Alors que la société étasunienne passe d'une économie à petite, voire moyenne échelle, basée sur la production, à une économie de masse centrée sur la consommation – en somme d'un capitalisme entrepreneurial à un capitalisme de corporations –, la notion « policée » de virilité cède progressivement le pas à celle de masculinité. Devant ces phénomènes, dans un contexte informé de surcroît par la diffusion de savoirs nouveaux et la

¹⁴¹ On doit à Mary Ann Doane d'avoir montré que « la rationalisation du temps trouva sa plus complète réalisation dans une standardisation mondiale qui tira son élan du développement des voyages en train et de la télégraphie. La standardisation du temps fut originellement effectuée par les compagnies ferroviaires elles-mêmes, qui trouvaient extraordinairement difficile de garder des horaires compréhensibles face aux marques des temps locaux divergents. » Voir Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archives*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2002, p. 5.

¹⁴² M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 58.

résurgence de courants moralistes, anti-intellectuels et anti-modernes, la masculinité apparaît à la fois comme la reformulation et la réactivation de toute une série de pratiques et de significations ayant principalement trait à la soi-disant supériorité fondamentale du mâle blanc.

Plus précisément, cette nouvelle conception du masculin apparaît obstinément basée sur une corporéité robuste et exubérante, comprise comme motif extérieur de moralité et du rapport privilégié qui lie l'homme à la nature. Elle exige non seulement que l'individu fasse inlassablement la preuve de sa naturalité et de sa singularité, mais aussi qu'il réaffirme ses distances à l'égard de deux autres nouveaux modèles identitaires aux propriétés contraires à la sienne : la féminité, d'une part, et l'homosexualité, d'autre part¹⁴³. Ainsi, c'est dans un environnement social éminemment instable, technique et bureaucratique, contingent à l'essor de la *middle class* que la masculinité cherche à (ré)apparaître comme la quintessence du *self-made man*, la subjectivité d'un homme redéfini à neuf et qui, par sa capacité à se défendre seul, à s'élever socialement, à exprimer une innocence juvénile et une essence virile en voie de disparition, constitue une réponse appropriée au sentiment de féminisation et de déréalisation propre à l'avènement de la culture moderne et de l'espace urbain qui la caractérise. Au regard du modèle identitaire « viril » suranné qui le précède, la masculinité forme une tentative de contenir les contradictions rendues manifestes par la modernisation. Elle fait système d'une opposition imaginaire entre corporéité et mécanicité, naturalité et artificialité, unité et multiplicité, supériorité et uniformité, primitivisme et civilisation, émotion et raison, fédéralisme et provincialisme, instinct et calcul, chair et métal, innocence et corruption, etc. La masculinité procède donc moins de la réunion de nouveaux prédicats que d'un double mouvement de rupture et de continuité avec la virilité victorienne ; elle est une congruence nouvelle qui s'organise autour d'éléments communs et différents. A ce titre, les caractéristiques fondamentales qui me permettront de l'analyser dans les prochains chapitres comprennent aussi bien la singularité, la supériorité et l'indivisibilité que la naturalité (au sens d'essentiel, mais aussi de proche de la nature), l'anti-féminité et une forme d'innocence enfantine.

Enfin, le propre de la modernité résidant, si l'on s'en tient à la conception qu'on évoquée en introduction (*cf.* 0.2, p. 24), dans le changement, dans l'apparition d'une expérience qualitativement inédite ainsi que dans la substitution d'un temps cyclique et discontinu à un temps linéaire, il y a lieu d'avancer que cette modernité fait aussi entrer l'identité masculine dans l'ère de la « crise » périodique et politique, dans l'ère de la discontinuité ; tant et si bien que la notion

¹⁴³ Ava Baron a notamment mis en exergue dans quelle mesure l'introduction de la machine Linotype renvoie à l'administration d'examens de compétences, mais aussi à l'édiction de standards masculins de « capacité corporelle » dans les processus de recrutement pour l'apprentissage en imprimerie. Voir A. Baron, *op. cit.*, p. 162.

même de crise – ou, on l’a déjà suggéré, de rhétorique de crise – peut être dorénavant perçue comme en partie consubstantielle au concept de masculinité, qu’elle est un état sinon perpétuel, du moins récurrent de la condition genrée de l’homme moderne dans son actualisation hégémonique, blanche, hétérosexuelle et de classe moyenne. Du reste, Connell n’inscrit-il pas déjà la nécessité de la résolution illusoire d’une telle crise au cœur de sa définition de la masculinité hégémonique ? On le voit encore plus clairement à présent, la fabrication de la masculinité s’envisage comme une reconfiguration de pratiques de genre visant à offrir une réponse probante et durable aux problèmes de légitimité que la modernité industrielle pose au patriarcat.

Mais la masculinité doit-elle pour autant être assimilée à une apologie du primitivisme, de l’infantilisme, de la férocité physique ou de l’anti-modernisme ? Est-elle en cela faite d’un seul bloc ? On s’en préoccupera un peu plus loin, mais l’on peut d’ores et déjà en douter. Pour l’heure, je voudrais surtout demander en quoi la rivalité du masculin avec la technologie serait une spécificité de la culture nord-américaine. En effet, à dire vrai, le double principe d’un antagonisme avec la culture et d’une proximité corrélatrice avec la nature pourrait pratiquement passer pour un invariant de l’identité masculine occidentale telle qu’on l’observe depuis plus d’un siècle. Sigmund Freud en fournit un témoignage éclatant lorsqu’en 1930, dans *Le Malaise dans la culture*, il se demande « [p]ar quelle voie tant d’hommes en sont venus à prendre ce parti d’une déconcertante hostilité à la culture ? »¹⁴⁴ La réflexion procède chez le psychanalyste du paradoxe qui, dans les sociétés industrialisées, se noue d’après lui autour du rapprochement entre le statut quasi démiurgique que la culture et les technologies confèrent à l’homme et le trouble, voire le désenchantement, que leur usage semble susciter simultanément : « L’homme est pour ainsi dire devenu une sorte de dieu prothétique, vraiment grandiose quand il revêt tous ses organes adjuvants ; mais ceux-ci ne font pas corps avec lui et ils lui donnent à l’occasion encore beaucoup de mal. »¹⁴⁵ Avant de statuer sur l’influence de la perte du sentiment « océanique » liée à la mort de Dieu, Freud insiste sur le fait que cette angoisse prend sa source dans le haut niveau de « renoncement pulsionnel » inhérent à l’établissement de la culture¹⁴⁶. Ainsi, bien que cet essai n’ait pas trait au genre, on peut supposer que le caractère conflictuel de la relation que l’identité masculine entretient avec la modernité pourrait s’expliquer par le fait « transnational » que l’homme occidental ne se serait jamais vraiment résigné à transférer son pouvoir ou sa force à la communauté qu’il habite. Or, comme on l’a vu pour l’Amérique de la fin du dix-neuvième, l’imaginaire collectif réfère d’ordinaire cette communauté à la figure maternelle dont il doit, de

¹⁴⁴ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 1995, p. 29.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 34-35.

¹⁴⁶ Pour Freud, « le mot “culture” désigne la somme totale des réalisations et dispositifs par lesquels notre vie s’éloigne de celle de nos ancêtres animaux et qui servent à deux fins : la protection de l’homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux. » *Ibidem*, pp. 32-33.

surcroît, se séparer pour s'affirmer. Qui plus est, Jackson Lears parle, dans la perspective plus large qui est la sienne, d'un sentiment « transatlantique d'insatisfaction vis-à-vis de la culture moderne dans toutes ses dimensions »¹⁴⁷. A ses dires, cette insatisfaction se traduit dans les années 1880, chez les Européens comme chez les Américains, par « un désir de renouvellement du climat culturel », un désir sous-tendu par la conviction que « le triomphe de la culture moderne n'[a] pas produit une plus grande autonomie (comme on le prétendait officiellement), mais [a] plutôt promu un sentiment diffus d'impotence morale et de stérilité spirituelle »¹⁴⁸. C'est à l'examen de la spécificité nord-américaine de cette opposition à la modernité, dans les résonances qu'elle entretient avec l'apparition de la masculinité (étant entendu que cette opposition est aussi toujours, de façon indissociable, reliée à la célébration d'une relation privilégiée avec la nature) que je vais à présent m'adonner.

2.3. Mythe de la frontière, idéal pastoral et paradigme anti-moderne

La particularité la plus notable de l'antagonisme entre identité masculine et culture moderne, tel qu'il s'exprime aux Etats-Unis – par opposition à la manière qu'il a effectivement, comme le pressent Freud, de se manifester dans la majeure partie de l'Occident –, tient à son caractère fondateur et à la force avec laquelle il s'y manifeste. A ce titre, le premier point qu'il faut relever, si l'on veut rendre adéquatement compte des raisons de ce dynamisme et de cette prégnance, est que les discours anti-modernes qui sous-tendent cette contradiction s'y font jour de façon à la fois plus tardive et plus précoce que dans le reste du monde industrialisé.

Plus tardive parce que, en vertu d'une logique qu'on va exposer, la production manufacturière n'a pas connu d'emblée, au sein de la culture américaine, un écho aussi défavorable que celui qu'elle a pu avoir en Europe. En effet, là où, en Grande-Bretagne, en Allemagne ou en France, l'industrialisation pèse de manière sensible, dès la fin du dix-huitième, sur la morphologie de l'édifice social, les Etats-Unis doivent attendre les dernières décennies des années 1800 pour qu'une telle influence se fasse sentir. Et cela à tel point que les mentalités adoptent de prime abord une attitude relativement progressiste, enthousiaste et volontaire vis-à-vis de l'innovation technique. Cette particularité tient avant tout au fait que, jusqu'aux prémices de la seconde révolution industrielle, la technologie n'y est pas perçue comme une force destructrice, comme un facteur de massification ou même d'éloignement vis-à-vis de la nature. Elle n'affecte pas en conséquence l'image de l'homme dans des proportions semblables à celles de l'Allemagne ou de la France.

¹⁴⁷ J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 4. Voir par exemple Annelise Maugue, *L'Identité masculine en crise, 1870-1914*, Marseille, Rivages, 1987.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 4-5.

Comme le relève Richard Hofstadter, l'industrie des machines a suscité des réactions bipolarisées dans chacun des pays où elle s'est développée, débouchant, d'un côté, sur des points de vue plutôt utilitaristes et optimistes, et traditionalistes et pessimistes de l'autre. Or, en regard de ce mode dominant de réception, la société américaine se distingue par le fait qu'elle tend à prendre « le parti de l'utilité, de l'amélioration et de l'invention, de l'argent et du confort », faisant dans un premier temps pratiquement fi des implications négatives qu'un tel phénomène peut avoir :

« Il était clairement entendu que l'essor de la machine était en train de détruire les vieilles inerties, les vieux malaises et les vieilles violences, mais il n'était pas si communément admis que la machine était en train de créer de nouveaux malaises et de nouvelles violences qui mettaient à mal des traditions et des idéaux, des sentiments et des loyautés, des sensibilités esthétiques. »¹⁴⁹

Pour Hofstadter, cette différence vient avant tout du fait qu'en Europe, « il a toujours existé une contre-tradition forte, à la fois romantique et moraliste, à l'encontre de l'ignominie de l'industrialisme – une tradition portée par des figures aussi diverses que Goethe et Blake, Morris et Carlyle, Hugo et Chateaubriand, Ruskin et Scott. »¹⁵⁰

Si cet argument peut être relativisé, compte tenu des traditions semblables qu'on invoquera un peu plus loin, l'histoire comparatiste des voyages en train, entre l'Europe et les Etats-Unis, qu'a menée Wolfgang Schivelbush permet de mieux saisir les motifs de cette disparité fondamentale. En effet, pour l'historien, les différences de significations sociales recouvertes par la révolution industrielle en Amérique et en Angleterre par exemple procèdent, en premier lieu, du mode de consécration dans lequel celle-ci s'inscrit et des résonances qu'elle trouve au plan social :

« L'histoire du chemin de fer aux Etats-Unis se différencie de l'histoire européenne, parce que le train n'est pas ici le successeur industriel d'un système de transport préindustriel pleinement développé, mais parce qu'il rend seul accessible une nature jusque-là sauvage. »¹⁵¹

Aussi, aux Etats-Unis, les technologies industrielles – le train, mais aussi la machine à vapeur, les scieries ou les moissonneuses-batteuses – n'apparaissent pas d'entrée de jeu comme antithétiques à la nature et à l'homme, dans la mesure où leur contribution est de fait, et de façon opportune, couplée à l'essor de l'agriculture et des transports. En évitant de s'inscrire dans le prolongement d'une production manufacturée déjà décriée, comme c'est le cas en Angleterre¹⁵², les nouvelles technologies vont, au contraire, jusqu'à alimenter le développement d'un sentiment

¹⁴⁹ Richard Hofstadter, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 239-240.

¹⁵¹ W. Schivelbusch, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵² Voir l'exemple du mouvement luddite en introduction, p. 6.

de proximité de l'homme à l'endroit de la nature : « [L]a révolution industrielle est un voyage en train en direction de la nature » estime Leo Marx¹⁵³. Et d'après Schivelbush, la connaissance de cette utilisation originaire de la machine dans les transports et l'agriculture est indispensable « si l'on veut comprendre le rapport américain à la machine, à la mécanisation et à l'industrialisation. »¹⁵⁴ Réciproquement, et comme ce sera le cas en Amérique un peu moins d'un siècle plus tard, le phénomène d'anéantissement qui leur est associé en Europe vient du fait que ces dernières président à la mutation d'une « culture artisanale et une culture de voyage hautement développées »¹⁵⁵. C'est une des raisons pour lesquelles on peut suivre Leo Marx lorsqu'il affirme « [q]u'il existe une affinité spéciale entre la machine et la nouvelle république. [...] le paysage brut est un emplacement idéal pour le progrès technologique. »¹⁵⁶

L'étude que George L. Mosse consacre à l'invention de la virilité moderne en Europe montre bien le poids que ces changements exercent sur l'identité sexuée du mâle bourgeois dès le tournant des années 1800. Selon Mosse, si on veut comprendre cette « quête d'un idéal masculin » – centré sur l'alliance entre le corps et l'esprit, d'une part, et sur une conception du beau largement tributaire de la statuaire grecque, d'autre part –, on doit en effet la replacer dans le contexte « induit par les bouleversements de la révolution industrielle. »¹⁵⁷ L'historien évoque à ce sujet le fait que « [l]es hiérarchies sociales furent bouleversées par les transformations liées à l'industrialisation », constatant que « [b]ien des gens, en ce début de XIX^e siècle, étaient effrayés par les transformations apportées par la nouvelle société industrielle – de la même façon qu'on redoutait de voir la fin de ce même siècle sombrer dans le chaos. »¹⁵⁸

La situation étasunienne décrite par Schivelbush s'avère, en comparaison, manifestement différente : dans un contexte dénué de chômage, pourvu d'espaces et de ressources naturelles abondantes, chaque nouvelle technologie semble porteuse de potentialités créatrices qui altèrent peu la structuration sociale dont les rapports de sexe participent. « La mécanisation du système de transport n'est pas perçue, ainsi qu'en Europe, comme la destruction du paysage traditionnel organisé par la culture, mais comme le gain d'un paysage qui s'ouvre à la civilisation à partir d'une nature sans valeur parce qu'inaccessible », constate l'auteur¹⁵⁹. Qui plus est, ainsi que le note Leo Marx, l'essor de la technologie aux Etats-Unis s'explique par d'autres facteurs incitatifs,

¹⁵³ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 238.

¹⁵⁴ W. Schivelbusch, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁵ *Idem.* Pour une vision comparatiste des conséquences de la pensée anti-moderne en Europe et aux Etats-Unis à partir de la fin du XIX^e siècle, voir J. Lears, *No Place of Grace...*, pp. 4-7.

¹⁵⁶ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 203.

¹⁵⁷ G. L. Mosse, *L'image de l'homme...*, p. 38. Voir également A. Maugue, *op. cit.*

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 39.

¹⁵⁹ *Idem.*

tels que la vigueur de la démocratie naissante, « qui invite chaque homme à élever son niveau de confort et son statut. »¹⁶⁰ Autant de traits qui contribuent à expliquer pourquoi la virilité peut s'offrir, pendant la plus grande partie du dix-neuvième, comme un idéal de civilité et d'abnégation, un modèle de maîtrise qui n'est pas sans rappeler les qualités définitives de la machine.

Mais la rivalité que l'identité masculine entretient vis-à-vis de la modernité technologique dès la fin du XIX^e siècle procède aussi, en Amérique, comme je l'ai déjà suggéré, d'antécédents paradoxalement plus anciens et, dans une certaine mesure, plus fondamentaux qu'en Europe. En effet, nonobstant la position défendue par Richard Hofstadter (étant donné le poids qu'il donne à l'absence de tradition romantique dans son interprétation de l'optimisme suscité par les machines aux Etats-Unis), il faut garder présent à l'esprit que cette culture possède, elle aussi, un courant anti-moderne, dans le sens où elle s'est initialement, et pour une large part, érigée sur la base d'un rejet net du *Old World* : de l'Angleterre manufacturière et, avec elle, de l'Europe industrielle¹⁶¹. Manifeste dans les schèmes de la pensée moraliste républicaine et puritaine décrits par Jackson Lears, cette tradition agrarienne de dénégation des valeurs et des pratiques propres à la production mécanisée, mais aussi du confort lié à l'opulence matérielle – et la valorisation concomitante de la nature et de la frugalité – constitue, près d'un siècle plus tard, le substrat propice à la formation d'une masculinité opposée à la modernité. D'autant que, ainsi qu'on peut le remarquer à partir du travail de l'historien, cette tendance se manifeste de façon concrète dans l'idéologie « *producerist* » qui se développe au dix-neuvième. Expression d'une vision fondée sur les bienfaits de la nature, l'idéologie « *producerist* » procède d'un courant à la fois populiste, viriliste et nationaliste qui valorise le travail de l'artisan, du fermier et du petit entrepreneur provincial, par opposition au *Big Business*, à l'argent et à la ville d'un côté, et aux étrangers paresseux et autres « parasites » de l'autre : « Du point de vue *producerist*, la vraie valeur ne procède pas du pouvoir mystérieux de l'argent, mais de la sueur du front du travailleur. »¹⁶² Il s'agit d'une opinion typique de classe moyenne, qui place ses partisans dans une guerre sur deux fronts, et en fonction de laquelle ces derniers parviennent à se structurer comme dépositaires des valeurs authentiques et éthiques de la campagne. En conséquence, qu'elle s'apparente à une peur de l'industrialisation, des machines, de la ville ou, plus tardivement, de la technocratie, de la technologie et de la culture de masse, cette « technophobie » représente à n'en pas douter une des peurs les plus récurrentes et

¹⁶⁰ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 204.

¹⁶¹ Voir *Ibidem*, pp. 73-144.

¹⁶² J. Lears, *Rebirth of a Nation...*, p. 74.

les plus polymorphes de la culture nord-américaine¹⁶³. Inscrite en sous-texte de certains de ses mythes et idéaux fondateurs, elle constitue une de ses principales sources de tension au même titre qu'elle structure bon nombre de ses représentations. Indépendamment de la relation privilégiée qui le lie à la masculinité, ce schème a d'ailleurs été documenté sous différents angles par plusieurs recherches ; je retiendrai pour ma part deux d'entre elles.

Il faut d'abord évoquer, une nouvelle fois, *The Machine in the Garden*, l'étude classique que Leo Marx a dédiée aux rapports entre technologie et pastoralisme aux Etats-Unis. D'inspiration virgilienne, l'idéal pastoral renvoie, d'après Marx, au fantasme résolument romantique d'un dépassement de la corruption moderne *via* le recommencement, le désir d'un renouveau rendu possible par la découverte d'une terre vierge et abondante, d'un espace vide et disponible. Il s'agit du souhait d'un retour aux origines naturelles et harmonieuses de l'existence, un vœu mythique dont la modernité urbaine constitue le point aveugle. Or, ainsi que l'ouvrage de Marx le suggère, cet idéal va, avant même que l'unité de la nation ne se fasse, exercer une emprise prédominante sur l'imaginaire collectif américain, une influence qui se comprend aisément du fait qu'il exprime ce qui nous apparaît, aujourd'hui, comme l'utopie américaine par excellence, dans le sens où l'édification de ce pays a permis simultanément de concrétiser, mais aussi de nourrir le rêve d'un tel renouveau. Centré sur la pensée et la littérature américaines du XIX^e siècle, le travail de l'historien formule le constat que cette société se caractérise, dès le départ et à plus forte raison depuis la Révolution, par une contradiction profonde entre les notions de nature et de culture, entre ce qu'il appelle « le mythe rural et le fait technologique. »¹⁶⁴ Dès lors, si, à partir du milieu des années 1800, la représentation qu'on se fait des dangers inhérents à la machine en vient à être symbolisés par l'intrusion emblématique de la figure d'une locomotive bruyante dans la tranquillité d'un paysage bucolique, elle procède plus généralement d'un « contraste entre deux mondes, l'un identifié à la paix et à la simplicité champêtres, l'autre au pouvoir et à la sophistication urbaines, qui a été utilisé par des écrivains travaillant sur le mode pastoral depuis le temps de Virgile. »¹⁶⁵ N'en va-t-il pas d'ailleurs de même dans la tradition d'ascèse morale d'inspiration puritaine citée par John Kasson et Jackson Lears qui, à l'instar du phénomène de surcivilisation repérable à l'époque, participe à la promotion de « la vie simple », dans une volonté de sacraliser « la terre et le foyer, les vertus de la vie en plein air, et le pouvoir ennoblissant du travail » ?¹⁶⁶ A ce titre, on comprend bien que, outre sa référence première à un cadre bucolique, l'idéal pastoral américain est aussi à prendre ici au pied de la lettre, c'est-à-dire

¹⁶³ L'emploi de cette expression doit se faire entre guillemets car, comme on l'a indiqué en note 73 (p. XX) elle devance quelque peu la généralisation de l'usage du mot « technologie » qui forme sa racine.

¹⁶⁴ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 354.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁶⁶ J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 74.

dans le sens du pastoral politique tel que l'a décrit Michel Foucault¹⁶⁷. On le verra sous d'autres angles, mais disons pour l'heure qu'il s'agit du rapport tacite que cet état de nature, ce cadre imaginaire privilégié, entretient avec la promotion d'une certaine « gouvernementalité » des hommes, la manière qu'il a de créer les conditions de possibilité d'une configuration idéale de la relation du berger vis-à-vis de son troupeau.

Mais cette tension initiale vis-à-vis de la modernité me semble encore plus apparente dans le mythe – à l'évidence connexe – le plus ancien, le plus « masculin » et le plus populaire de l'histoire américaine : le mythe de la frontière¹⁶⁸. Exprimée depuis trois siècles dans la littérature, le folklore, les rituels et l'historiographie, cette mythologie doit être considérée, selon Richard Slotkin, comme un des modes d'atténuation privilégiés des contradictions de la société étasunienne¹⁶⁹. Articulant en son sein les trois grands tropes qui, dans l'imaginaire collectif américain, président à l'édification historique du pays et de ses hommes, le mythe de la frontière envisage le salut de l'Amérique, sa capacité à se construire une identité propre, selon un scénario en trois étapes : une phase de *séparation* d'avec la civilisation ou la métropole, une phase de *régression* temporaire vers un état plus naturel ou primitif, et une phase de *régénération* à travers l'usage de la violence¹⁷⁰. En reproduisant dans leur expression la plus élémentaire les grands mouvements historiques qui ont permis aux Etats-Unis de se constituer en tant que nation¹⁷¹, le mythe vise à construire simultanément un nouveau monde et un nouvel homme, deux sujets renouvelés, affranchis des compromis et de la décadence de la civilisation moderne, en premier lieu européenne.

Plus fondamentalement, ce mythe renvoie à un fait crucial de la culture américaine, souligné par Michael Kimmel : l'histoire des Etats-Unis est indissociable de celle de son identité masculine, la masculinité n'étant pas plus intelligible sans l'histoire américaine que cette dernière

¹⁶⁷ Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population : Cours au Collège de France. 1977-1978*, éd. établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart, Paris, Gallimard, Seuil, 2004, pp. 119-193.

¹⁶⁸ Concernant la « théorie sur la Frontière » de Frederick Jackson Turner, Henry Nash Smith dit « qu'elle est une émanation du mythe du Jardin. » Citons-le sur ce point : « L'accent qu'elle met sur l'importance de l'Ouest, sa référence à la démocratie, aussi bien que le déterminisme géographique qui l'imprègne, proviennent d'une tradition intellectuelle de l'Ouest encore plus vaste, qui inclut Benton aussi bien que Gilpin ; mais d'un autre côté la place considérable qu'elle accorde à la colonisation agricole la situe indéniablement dans le courant de la théorie agrarienne issue du XVIII^e siècle anglais et français et qui, à travers Jefferson, va rejoindre les hommes qui ont élaboré l'idéal d'une population de *yeomen* dans le Nord-Ouest. Turner est le descendant de ces hommes. » H. Nash Smith, *op. cit.*, pp. 480-481.

¹⁶⁹ Voir R. Slotkin, *Regeneration Through Violence... ; The Fatal Environment... ; Gunfighter Nation...*

¹⁷⁰ R. Slotkin, *Gunfighter Nation...*, p. 12.

¹⁷¹ Schématiquement, ces mouvements sont le départ des colons d'Europe vers le large, soit la séparation d'avec l'espace citadin de la mère patrie, leur arrivée sur une terre à la fois sauvage et abondante, la frontière, sorte d'espace vierge qui implique une régression à un stade plus fondamental, voire originel, et enfin la colonisation dont le recours à la force, le conflit violent et régénérateur avec l'Autre – que ce dernier soit l'Indien, le Noir ou le Mexicain –, demeure l'élément central.

ne l'est hors de la prise en considération de l'histoire de la masculinité¹⁷². Si on doit à Dana Nelson d'avoir montré de façon convaincante comment la masculinité blanche s'est hissée au rang d'idéal d'identité et de cohésion nationales, cette corrélation privilégiée tient aussi au fait que l'identité masculine a systématiquement été conduite à se redéfinir dans des contextes marqués par l'élaboration de l'américanité, que ce soit au lendemain de la Révolution ou de la Guerre de Sécession¹⁷³. C'est en ce sens que l'expérience de la frontière et les « tropes narratifs » auxquels elle donne lieu peuvent aussi être regardés comme des épreuves de virilité, le parcours d'un individu, qui, pour se réclamer de la stature d'un homme américain se doit de rejeter la modernité industrielle et se ressourcer à l'ordre de la nature, avant de s'en différencier en dernière instance¹⁷⁴. Cet homme nouveau, c'est, on l'a vu, le *self-made man* blanc, expression définitive de l'idéal de liberté, d'accomplissement individuel et de conquête morale sur lequel se fonde l'Amérique.

On comprend dès lors mieux pourquoi la masculinité en est venue, à compter de la seconde révolution industrielle, à s'articuler autour d'une reformulation exemplaire de ce *self-made man*. Sans trop anticiper sur les chapitres suivants, on peut dès à présent signaler que les travaux de Slotkin revêtent un intérêt particulier pour la présente recherche, dans le sens où ils permettent d'éclairer le fonctionnement d'un des schémas narratifs les plus usités de la production hollywoodienne et, partant, d'une performance proprement masculine au sens butlerien de l'expression. Comme on le verra, un grand nombre de productions filmiques contemporaines s'appuie sur des reformulations diverses de ce scénario mythique, variant l'accent qu'elles mettent sur ses différentes phases en vue de donner corps à leur protagoniste et de célébrer, *in fine*, son accès à l'hégémonie masculine.

Pour conclure sur la question du caractère central de la part conflictuelle de la relation entre masculinité et technologie dans la culture américaine, il faut indiquer que ce conflit est apparu surtout en raison de la brutalité et de la rapidité avec lesquelles les innovations techniques s'y sont développées. A l'évidence, une telle dynamique ne peut s'appréhender hors de la prise en compte des observations précédemment invoquées, puisque c'est la conjugaison de l'antériorité du paradigme anti-moderne avec la réception résolument progressiste réservée aux machines industrielles dès la fin du XVIII^e qui, aux Etats-Unis, crée les conditions d'une exacerbation soudaine, à la fin du siècle, de la contradiction entre nature et culture et, de ce fait, entre

¹⁷² M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 2. Lears évoque à ce sujet le fait que l'image du développement de l'individu masculin servait souvent à l'époque de métaphore pour légitimer l'essor industriel du pays, et cela notamment chez Andrew Carnegie. Voir J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 8.

¹⁷³ D. Nelson, *op. cit.*

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 33.

masculinité et modernité. On peut suivre sur ce point Leo Marx, pour qui la dimension fondatrice et la force de cette contradiction tiennent avant tout au fait que, fermement attaché à une conception transcendante de l'Amérique vue comme une sorte d'Eden précapitaliste, l'imaginaire collectif nord-américain s'accommode malaisément d'une modernité qui se fait, d'un coup, sans préavis, envahissante et destructrice, et dont certaines spécificités (foule, anonymat, vitesse, urbanisation, industrialisation, etc.) renvoient en même temps à la vénalité ainsi qu'à la décadence des cités européennes. C'est autour de ce point de rupture, de cette faille où le progrès cesse d'être perçu comme tel, autour du passage d'une vision de la technologie en tant que productrice de nature à sa transformation en dévastatrice de nature, que s'organise l'ouvrage de Marx. On sait qu'à l'époque où les Etats-Unis jettent les bases politiques et fantasmatiques de leur culture, l'image du pays est essentiellement celle du nouveau monde, une terre providentielle, composée d'étendues inhabitées, dont les vertus régénératrices sont propices à la renaissance de la société élisabéthaine. Du coup, d'après Marx, seule l'extraordinaire rapidité de l'industrialisation de cette société encore peu développée au début des années 1800 peut éclairer la contradiction accrue que sa rencontre avec les techniques et les machines engendre quelques décennies plus tard : « En moins d'une seule génération, nous dit l'historien, un paysage rustique et en grande partie sauvage a été transformé en site de la machine industrielle la plus productive au monde. »¹⁷⁵ Quatrième nation industrielle en 1860, l'Amérique atteint en 1894 un niveau de production manufacturée d'une valeur qui équivaut pratiquement ceux regroupés de la Grande-Bretagne, de la France et de l'Allemagne¹⁷⁶. Etant donné la place considérable qu'y tiennent déjà, d'une part, le mythe, les pratiques agraires et la tradition anti-moderne et, d'autre part, l'idéal de progrès et de développement technologique, « il est difficile d'imaginer des contradictions de valeurs ou de significations plus profondes que celles rendues manifestes par ces circonstances. »¹⁷⁷ Jackson Lears note à ce titre qu'en dépit de leur « méfiance vis-à-vis du progrès matériel », les moralistes républicains s'étaient d'abord « joints au cœur national d'éloges des machines et des dispositifs permettant d'économiser de la main d'œuvre. »¹⁷⁸ Pourtant, « après un siècle d'avancées technologiques stupéfiantes », on a craint que « la mécanisation [soit] en train de déconcerter même les Américains les plus aisés. »¹⁷⁹

Il semble en conséquence justifié d'affirmer que l'avènement de la masculinité, avec la priorité qu'elle donne à la naturalité, à la férocité physique, à la singularité, à la supériorité et au déni de féminité, s'inscrit dans la résurgence du paradigme anti-moderne qui se cristallise après la

¹⁷⁵ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 343. Voir également J. Lears, *No Place of Grace...*, pp. 7-26.

¹⁷⁶ J. Kasson, *Civilizing the Machine...*, p. 183.

¹⁷⁷ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 343.

¹⁷⁸ J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 69.

¹⁷⁹ *Idem.*

Révolution. On a déjà constaté plus haut, avec Lears, Hofstadter, mais aussi Kasson, Marx et Slotkin, combien les traits conjoncturels propres aux sentiments anti-modernes et anti-intellectuels qui se font jour à la fin du XIX^e siècle s'apparentent à certains de ceux présidant à l'apparition de la masculinité ; de sorte que l'on peut supposer que l'impression de dévirilisation caractéristique de la modernité scientifique et industrielle constitue une force décisive dans la réminiscence du paradigme technophobe à la fin du siècle. Un paradigme technophobe qui, articulé à la crainte d'une double indifférenciation et féminisation de l'homme, ne paraît pas sans lien avec l'émergence de figures masculines inédites telles que Theodore Roosevelt, Eugen Sandow, Harry Houdini ou encore Tarzan. Mais le rôle déterminant joué par les machines et la technique dans la généralisation de la masculinité signifie-t-il que celle-ci constitue nécessairement un plaidoyer en faveur des vertus virilisantes de la sauvagerie, d'une nature indomptée ou de la nécessité d'un retour au primitivisme ? En d'autres termes, la masculinité est-elle plus homogène et plus « régressive » que la virilité ? Pour répondre à cette interrogation, il faut revenir brièvement sur le postulat, esquissé à partir des travaux de Gail Bederman, selon lequel la masculinité hégémonique se construirait moins par l'entremise d'une opposition ferme et définitive vis-à-vis de la modernité, que *via* la recherche d'un équilibre dialectique, variable en fonction de l'espace et du temps, entre nature et culture, émotion et raison, masculinité et virilité, mais aussi sauvagerie et technologie, instinct et intellection, civilisation et barbarie, etc. Je vais donc explorer à présent l'idée selon laquelle l'antagonisme à l'endroit de la modernité industrielle serait avant tout, ainsi que je l'ai suggéré jusqu'ici, « tendanciel », une affaire de prédominance engageant la coprésence systématique d'une résistance.

2.4. D'une certaine *tendance* anti-moderne de la masculinité américaine

La thèse du caractère fluctuant de la contradiction qui régirait la relation entre masculinité et modernité s'appuie sur le raisonnement que déploie Gail Bederman dans *Manliness & Civilization*. Sans entrer dans le détail de l'argumentation développée dans cet ouvrage, relevons que l'historienne y analyse, à l'aide d'une méthode héritée de l'épistémologie foucaldienne, les usages discursifs antinomiques qui sont faits, entre 1880 et 1917, du concept de « civilisation » afin d'essayer de (dé)construire des virilités (*manliness*) et des masculinités (*masculinity*) blanches conformes aux enjeux de leur temps. A travers l'examen des discours portés par des figures saillantes de l'époque envisagée, telles la journaliste et militante afro-américaine Ida B. Wells, le psychologue Stanley G. Hall, la sociologue et romancière Charlotte Perkins Gilman et l'historien et 26^e président des Etats-Unis Theodore Roosevelt, Gail Bederman pointe avec justesse l'intrication historique des catégories de genre et de *race* ainsi que la part prise par ces

schèmes dans les difficultés que rencontrent aujourd'hui encore « les hommes de couleur pauvres et ceux issus de la classe ouvrière »¹⁸⁰. Cependant, comme on l'a vu par l'éclairage qu'elle donne au cas de la neurasthénie, son étude est porteuse d'autres enseignements que ceux mis en exergue dans sa conclusion. La période d'inter règne que dessine *Manliness & Civilization* est en effet révélatrice à deux égards au moins. D'une part, la diversité et le caractère contradictoire des emplois qui sont faits du concept de « civilisation » au sein des redéfinitions de l'identité masculine mettent en avant la dimension opportune des mutations que ce genre est susceptible d'opérer. D'autre part, ils lèvent le voile sur sa malléabilité sémantique, soit l'étendue des significations que ce genre véhicule en permanence et que de telles mutations peuvent l'amener à embrasser successivement ou simultanément.

Par conséquent, si l'on peut considérer que la masculinité s'érige bien en tentant de renouer avec les valeurs fondatrices de la nature, on voit qu'elle ne se pose jamais pour autant en opposition radicale avec la civilisation et la modernité. En dépit de l'état exacerbé des tensions qui président à sa redéfinition, l'identité masculine apparaît dans l'impossibilité, compte tenu des visées politiques qui sont les siennes, de se présenter comme l'antithèse d'une culture qu'elle aspire en même temps à régenter. Autrement dit, l'identité masculine n'est jamais, au vu des aspirations profondes que l'on propose de lui attribuer, aussi homogène et cohérente qu'elle entend le faire croire. A ce titre, son histoire sur le continent américain est une nouvelle fois remarquablement en phase avec celle du développement du pays, dans la mesure où elle émule le double rapport d'affinité et de rejet que ce dernier entretient à l'endroit de la modernité industrielle. Alors que l'étude de Bederman montre que la fin du XIX^e siècle constitue une époque de transition, une ère durant laquelle la masculinité prend peu à peu le pas sur la virilité victorienne en tant que modèle dominant de l'identité masculine, elle suggère corrélativement qu'aucune de ces deux configurations de pratiques de genre, avec la distance et la proximité respectives qui peuvent caractériser leur lien à la modernité, n'éradique l'autre en la supplantant entièrement. Le phénomène dialectique témoigne de la complexité du travail culturel sous-jacent à la formation du genre, mais peut également s'expliquer par le fait que ces configurations sont en définitive toutes deux l'expression d'une même source identitaire : l'individualisme du *self-made man*. Cette base commune est du reste perceptible dans les déclinaisons que connaît l'identité masculine au tournant du siècle passé. Ainsi en va-t-il par exemple de la popularité dont jouit Theodore Roosevelt à la fin du dix-neuvième, qui peut être perçue comme découlant de sa capacité à « incarner deux modèles de virilité contradictoires – la *manliness* civilisée et la masculinité primitive », de même que celle de la figure de Tarzan, dont le succès considérable

¹⁸⁰ G. Bederman, *op. cit.*, p. 239.

signe en 1912 l'avènement d'un modèle de masculinité plus résolument primitif, mais en proie à l'ambivalence qui marque son rapport à la civilisation (il est toujours un Lord)¹⁸¹.

Sanctionné, comme on le sait, par la survenue et la diffusion du vocable « masculinité », l'ascendant pris par cette dernière configuration de genre à la fin du XIX^e siècle ne doit donc pas faire perdre de vue sa coexistence, voire sa possibilité de compromission avec des positions, si minorées soient-elles, plus conciliantes à l'endroit de l'urbanité, de la technologie et de la modernité. De telle sorte que si l'on peut affirmer que la masculinité tend bien à se définir à l'aune d'une relation conflictuelle vis-à-vis des machines, de la culture ou de la rationalité, il faut préciser qu'il s'agit là d'une tendance et que celle-ci s'insère à son tour dans la recherche d'un équilibre plus large, à même d'évacuer les apories que la modernité fait peser sur la masculinité. Cette quête de compromission et le rôle tenu par le concept de masculinité en son sein sont adéquatement identifiés par Jackson Lears dans l'idéologie *producerist*. Celle-ci constitue un exemple éloquent de la manière dont une idéologie clairement anti-moderne peut, sous le sceau de la masculinité, proposer une découpe sociale nouvelle, susceptible de résorber en partie les tensions entre ville et campagne. Ainsi, d'après l'historien :

« Le langage de la *manliness* permet de refondre les mécontentements ruraux et urbains en une conception *producerist* du monde. Le *producerism* raffermirait les liens entre fermiers et travailleurs en soulignant leur attachement commun aux idéaux "masculins" d'indépendance économique et en identifiant les banquiers, les spéculateurs, les négociants de prêts à taux d'usure comme leurs ennemis communs – les parasites qui ne produisaient rien sinon de l'argent en le manipulant, suçant le sang des fermiers, des mécaniciens et des petits entrepreneurs qui travaillaient honnêtement. »¹⁸²

La description que fait Lears suggère que, pour apparaître masculin, l'individu ne doit pas nécessairement se localiser hors de la ville, du moment qu'on y trouve un contre-type plus déviant que lui et que la nature de ses pratiques parvient en retour à évoquer le mode de production rural, soit un mode prioritairement fondé sur l'effort physique, l'individualité, la volonté et la morale. En conséquence, si la masculinité est le plus souvent matériellement ancrée du côté de la culture, elle demeure en même temps associée symboliquement à la nature. Comme on aura l'occasion de l'observer lors de nos analyses, cet état de fait a plusieurs implications. D'un côté, quelle que soit la période considérée, et outre la prégnance du modèle du *self-made man*, il n'existe pas dans la culture nord-américaine d'idéal masculin unique, figé ou même véritablement homogène. Chaque époque est susceptible de produire différents types de masculinités hégémoniques, toujours plus ou moins composites, en fonction de l'importance accordée aux sensibilités de classe, d'âge, de

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 44 ; pp. 218-232.

¹⁸² J. Lears, *Rebirth of a Nation...*, p. 156.

race ou d'ethnie. D'un autre côté, et c'est une sorte de corollaire à ce premier constat, si le spectre des possibilités des configurations de pratiques de genre est plus large qu'il semble au premier abord, il est en permanence borné par des extrêmes avec lesquels l'identité masculine ne peut se compromettre sous peine de se voir tomber dans la négativité, dépossédée de sa légitimité et invalidée en tant que norme hégémonique. Aussi, bien qu'elle soit, pour les raisons historiques qu'on a évoquées, structurée plutôt du côté de la nature que de la culture, la masculinité n'est, en définitive, pas plus autorisée à se confondre avec le primitivisme ou la violence sauvage qu'elle ne peut consentir à une alliance durable avec le rationalisme et les machines¹⁸³. Elle s'édifie entre les pôles régulateurs de la masculinité et de la virilité (*masculinity* et *manliness*), de la nature et de la culture, du fédéral et du local, des pôles fantasmatiques dont les horizons sont forclos par les bornes ténues et toujours prohibées du chaos et de l'ordre absolus, de l'excès de désir et de loi, du régressif et du totalitaire, mais aussi dans une veine plus œdipienne : de la mère et du père. La masculinité hégémonique se construit de ce fait par le jeu dialectique d'une négociation interne permanente, d'une tentative de régulation en vertu de laquelle il y a constamment une part de virilité victorienne au sein de la masculinité primitive et inversement.

D'ailleurs, l'apparition de cette dialectique antinomique n'est pas contemporaine de celle de la masculinité, puisqu'on peut déjà en repérer les prémices chez Thomas Jefferson lui-même dont cette part de la pensée sera fondatrice du courant populiste aux Etats-Unis. Leo Marx relève à ce propos que Jefferson fait l'apologie de la renonciation aux plaisirs terrestres du *husbandman*, tandis qu'il occupe le poste le plus hiérarchiquement élevé du pays ; qu'il « est attiré par la vie simple dans un lieu isolé, mais qu'il chérit les fruits de la civilisation élevée – l'architecture, la musique, la littérature, les bons vins, et le reste », qu'il insiste sur la nécessité de « préserver une société provinciale, rurale, mais [qu']il est dévoué à l'avancée de la science, de la technologie et des arts. »¹⁸⁴ Au vu de ces contradictions structurantes, Marx constate – dans une conclusion que l'on pourrait paraphraser en l'appliquant au cas de l'identité masculine – que la politique jeffersonienne ne renvoie pas à « une image figée », mais « dialectique », qu'elle invite « à la reconnaissance du besoin constant qu'il y a à redéfinir l'idéal de la “terre du milieu” », afin de l'adapter aux nouvelles données conjoncturelles¹⁸⁵. Dans ces conditions, il est difficile d'imaginer

¹⁸³ Cette ambivalence ressort bien de la description sommaire que fait Christopher Lasch des significations recouvertes par les plaines de l'Ouest dans l'imaginaire étasunien : « Dans l'imagination américaine du XIX^e siècle, le vaste continent s'étendant vers l'Ouest symbolisait à la fois la promesse et la menace d'échapper au passé. L'Ouest représentait l'occasion de construire une nouvelle société libre des inhibitions féodales, mais il était aussi la tentation de rejeter toute civilisation et de retourner à la vie sauvage. » Voir Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, trad. de l'anglais par Michel Landa, Paris, Flammarion, 2006 [1979], p. 37.

¹⁸⁴ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 135.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 139.

une convergence plus frappante entre la masculinité et l'idéal pastoral qui l'enveloppe, que lorsque l'historien avance que ce dernier doit être tenu pour « l'expression abstraite du concept de médiation entre les extrêmes du primitivisme et ce qui peut être appelé la “surdomestication” [*overcivilization*]. »¹⁸⁶

Pour parvenir à mieux cerner ce qui se joue ici, mais aussi commencer à énoncer certaines conséquences pour la construction de la masculinité au cinéma, je vais mettre en relation ces deux positions de genre que sont la masculinité et la virilité – positions qui renvoient au caractère dialectique du rapport que le masculin noue avec la modernité ainsi qu'à la diversité des schèmes discursifs pour l'exprimer – avec des vues qui, chez Richard Slotkin et Jackson Lears, comme chez Marx, soulignent les liens existant entre l'histoire de la nation étasunienne et celle de sa masculinité. En effet, il y a tout lieu de penser que les deux principales configurations de genre sur lesquelles je me suis penché entrent en résonance, au plan de l'individu, avec la structuration à tendance bipartite des mythes ou des idéaux américains censés rendre compte des modalités de développement du pays. Et on peut supposer que cette structuration informe, en retour, le sujet masculin. Je veux parler ici de l'idéal pastoral, dont Marx dit qu'il est « une incarnation de ce que Lovejoy appelle le “semi primitivisme” », se situant « dans un juste milieu, quelque part “entre”, et pourtant dans une relation transcendantale vis-à-vis des forces opposées de la civilisation et de la nature. »¹⁸⁷ Mais aussi du mythe de la frontière, à propos duquel Slotkin montre qu'il constitue un exemple éclatant de l'éventail de significations qui s'offre à l'homme dans le cadre de la construction de la part masculine de son identité. Et pour cause : à l'envisager dans sa version la plus schématique, on voit bien que ce mythe peut s'appréhender comme une théorie du développement masculin plutôt qu'humain, comme le récit initiatique type du passage d'une virilité surdomestiquée (*manliness*) à une masculinité sauvage et violente (*masculinity*) qui culmine dans la réaffirmation d'une virilité ajustée, mue par une connaissance équivalente des bienfaits et des dangers de la nature et de la culture :

« L'Américain doit traverser la frontière jusqu'en “territoire indien” et faire l'expérience d'une “régression” jusqu'à des conditions de vie plus primitives et naturelles, de sorte à ce que les valeurs factices de la “métropole” puissent être purgées et qu'un nouveau contrat social purifié puisse être passé. »¹⁸⁸

Comme son nom l'indique, le mythe de la frontière s'articule principalement, à l'instar de la masculinité à laquelle il peut donner consistance, autour d'une question de « frontière », de la

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 139-140.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸⁸ R. Slotkin, *Gunfighter Nation...*, p. 14.

recherche de nouveaux axes de clivage qui permettent de singulariser l'Américain de classe moyenne dans ses rapports à la nature sauvage et à la civilisation, à la blancheur et à l'altérité ethnique, mais aussi au masculin et au féminin. Dans ce contexte, on le verra, c'est la dernière phase propre au mythe qui s'avère la plus critique, puisqu'elle est le moment de l'expression du degré d'adhésion ou de rejet à la culture et de ses manifestations.

Il est important d'évoquer cet aspect pour se donner la possibilité d'apprécier les nuances qui autorisent à distinguer les différents types de masculinités présentes dans le champ socioculturel. Mais il paraît encore plus essentiel d'indiquer que ces nuances sont pour une large part illusoires ou du moins transitoires, dans le sens où, comme ces auteurs le soulignent, l'écrasante majorité des récits mobilisant ces schémas, indépendamment de la tendance dont ils cherchent à participer – populiste ou progressiste –, apparaît en fin de compte mue par une aspiration au « bonheur personnel » (que l'on peut rapprocher de la fameuse « *pursuit of happiness* » de la Déclaration d'indépendance) et contribue par-là à l'édification de la même norme individualiste et provinciale, au sens non péjoratif de ce dernier terme. Jackson Lears fait bien valoir ce point de vue en observant que le caractère profondément ambivalent et improductif de la mouvance anti-moderne résulte de l'inaptitude de ses représentants à dépasser leurs intérêts de classe et leurs engagements personnels : « A moitié en faveur de la modernisation, les anti-modernes laissaient la culture moderne absorber et diffuser leur dissentiment. Incapables de transcender les valeurs bourgeoises, ils finissaient le plus souvent par les revitaliser. »¹⁸⁹ La posture anti-moderne n'est en conséquence, à ses yeux, pas autre chose que la manifestation la plus perçante et, en dernière instance, déceptive d'un système complexe par la voie duquel le processus de modernisation se trouve finalement toujours entériné par les classes moyennes et élevées, voire consolidé :

« L'anti-modernisme était en partie une réaction contre les effets psychiques de la bureaucratisation et de la sécularisation – l'impression d'impotence, le sentiment d'une irréalité "sans poids" ; mais il aida aussi à renforcer certaines tendances en accélérant la recherche thérapeutique du bien-être, qui, à son tour, réconciliait l'individu avec les sources de son anxiété. »¹⁹⁰

Il en va d'ailleurs de même de l'idéal pastoral, dont Marx fait remarquer qu'il passe avec le temps d'une certaine « conception de la société » à une « formule rhétorique », devenant au bout du compte « l'expression naïve de la préférence pour gagner sur tous les deux tableaux. »¹⁹¹ Ainsi, dans sa version nostalgique – pour ne pas dire populiste –, cet idéal permettrait à la nation de servir les mêmes objectifs que ceux auxquels la masculinité hégémonique semble inféodée :

¹⁸⁹ J. Lears, *No Place of Grace...*, p. 57.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 303-304.

¹⁹¹ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 226.

« [C]ontinuer à définir sa raison d'être comme la recherche du bonheur rural, tout en se consacrant à la productivité, à la richesse et au pouvoir. »¹⁹²

Ce point est particulièrement éclairant pour nous, car il permet de mieux comprendre la coexistence, notamment relevée par Margaret Marsh, du « culte de la masculinité » avec la montée, au tournant du XX^e siècle, dans la vie de tous les jours, du phénomène en apparence antinomique de la « domesticité masculine »¹⁹³. En effet, bien que ce phénomène puisse également s'apparenter à une stratégie hégémonique (à l'image de l'avènement du « nouvel homme sensible » qui se constitua en une des réponses au féminisme près d'un siècle plus tard), tout semble indiquer que la période entre 1870 et 1915 voit se conjuguer les manifestations d'un désir masculin de jouvence et d'aventure visant à contrer la conformité accablante de la culture industrielle avec ce que Marsh perçoit comme l'essor de la domesticité masculine chez les hommes des banlieues *middle class* américaines. Cependant, ainsi que le note l'historienne, la coïncidence de cette propension de l'homme à prendre part aux tâches domestiques avec l'apparition de la masculinité est « à bien des égards plus complémentaire qu'antithétique. »¹⁹⁴ Margaret Marsh formule en effet l'hypothèse selon laquelle c'est précisément parce que l'homme développe une attitude plus conciliante avec les pratiques familiales ou avec celles de la sphère privée, qu'il peut, ou peut-être doit déployer un imaginaire plus primitif : « [L]a fureur du football et de la boxe, et la lecture de romans d'aventure pourraient bien avoir constitué cette vie vigoureuse de fantasmes, masquant ainsi, sans la contredire, la domesticité masculine. »¹⁹⁵

Cette logique complexe et ambivalente, on aura l'occasion de le vérifier, trouve dans le cinéma américain contemporain des résonances fortes. Mais avant de les aborder, il faut encore interroger la genèse du lien qui s'instaure entre ces deux résultantes de la modernité que sont la masculinité et le cinéma.

2.5. Le changement d'échelle de la nature et de la masculinité à l'âge de la manufacture

Pour saisir le rôle-clé joué par le cinéma, en tant que médium de masse, dans l'instauration de la masculinité comme norme de genre dominante, il est indispensable de pouvoir le mettre en rapport avec l'ensemble des pratiques culturelles qui participent alors à l'apparition et à la diffusion de cette nouvelle norme. C'est donc à la peinture préalable de ces pratiques et de leurs visées socioculturelles que je compte désormais me consacrer.

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ Margaret Marsh, « Suburban Men and Masculine Domesticity, 1870-1915 », in Mark C. Carnes and Clyde Griffen (dir.), *op. cit.*, pp. 111-127.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 122.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pp. 122-123.

Cet objectif réclame que l'on se réfère brièvement à un principe théorique, certes très schématique, que Marshall McLuhan pose au début de son ouvrage *Pour comprendre les médias*¹⁹⁶. De l'avis du sociologue des médias, l'introduction de toute technologie nouvelle induit généralement un « changement d'échelle » en vertu duquel les technologies antérieures sont, de « contenant », appelées à devenir, à terme, le « contenu » de la technologie postérieure. Présenté ainsi, le principe esquissé par McLuhan peut sembler quelque peu abstrait, mais son mécanisme se comprend aisément si on l'envisage à la lumière d'un exemple contemporain. En effet, pour autant qu'on le considère sous cet angle, l'Internet peut être perçu comme ayant, au fur et à mesure de son développement, présidé à un changement d'échelle médiatique, conduisant d'autres interfaces telles que la presse écrite, la radio, la télévision ou même la librairie à passer de leur fonction première de « contenant » de l'information à celle de « contenu » du médium nouvellement intronisé (on pense à *Youtube*, mais aussi aux sites de ces différents médias présents sur la toile). Pour réductionniste qu'elle puisse paraître, l'idée maîtresse est que l'institutionnalisation de toute technologie tend, en fonction de son envergure, non seulement à engager une forme d'incorporation de médias antécédents, mais surtout à conférer de concert une visibilité accrue aux fonctions, aux rôles et aux pratiques que ceux-ci impliquaient. Le médium considéré jusque-là comme acquis, imperceptible pour ce qu'il est, parce qu'en quelque sorte trop englobant ou transparent, se retrouve alors imprégné d'historicité. Il voit les lignes de force de ses structures se révéler, se rendre momentanément « visibles et évidentes » au gré de l'émergence d'un procédé innovant ; un procédé qui, pour sa part, passe pour acquis en tant que contenant¹⁹⁷.

Envisagée à l'aune de cette dialectique, la fin du XIX^e siècle apparaît comme une période plus que jamais charnière dans l'histoire nord-américaine, une ère dans le cadre de laquelle l'essor industriel fait passer la nature, soi-disant immanente, d'un statut de contenant à celui de contenu, soit une production plus ostensiblement culturelle, dont les principes de fonctionnalité et les visées rhétoriques se dessinent avec plus de clarté (cf. 2.1). Alors que cette « nature » tend à se concevoir comme le cadre de vie ordinaire, pour ne pas dire anhistorique de l'homme et de sa famille, la seconde révolution industrielle bouleverse cette structuration *via* la place et la visibilité toujours plus grandes qu'elle confère aux appareils, aux machines et aux spécificités de la vie moderne. Or, on a vu que la « nature » est à l'époque fréquemment mobilisée comme ce que Teresa de Lauretis appelle une « technologie de genre », c'est-à-dire un ensemble de pratiques et de discours qui habilite à produire certaines représentations du genre ainsi qu'à s'autoreprésenter

¹⁹⁶ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, 1968 [1964], pp. 25-40.

¹⁹⁷ M. McLuhan, *op. cit.*, p. 30.

en tant que sujet genré¹⁹⁸. Dans le cadre de cet emploi discursif, il est entendu que l'homme fait l'apprentissage des gestes et des pratiques qui attestent sa *manliness* ou *manhood* à la façon, en quelque sorte, d'un végétal, soit en conquérant et/ou en travaillant la terre, en la traversant et en y œuvrant tous les jours, en la cultivant de telle sorte qu'elle le « cultive » à son tour. Il s'en empare et la « civilise » si bien que, suivant cette logique, la nature finirait par révéler en lui une aptitude innée – et donc le devoir qui lui incombe – à conquérir et civiliser le monde. Dans ces conditions, et comme le souligne si justement Richard Slotkin, la nature révèle la « destinée manifeste » de l'Américain, soit les obligations morales de conquête chevillées au pouvoir unique de sa virilité. L'importance de l'expansion territoriale, du concept de frontière et du récit téléologique de la *Manifest Destiny* qui les regroupe est du reste bien soulignée par Richard Dyer, pour qui ces éléments représentent les schèmes fondamentaux au travers desquels l'homme blanc en est venu à donner corps à sa supériorité essentielle sur le reste du monde¹⁹⁹.

Mais comme on l'a vu, le rapport de l'homme à cette « nature » change. Par la série de mutations qu'elle occasionne, la seconde révolution industrielle fait en quelque sorte transiter cette « nature » d'un statut de contenant à celui de contenu. D'ailleurs, à l'instar de l'Internet, ce changement de statut n'est pas strictement conceptuel ou discursif, dans le sens où il procède aussi d'une série d'actes de circonscription topographique et de redéfinition qui trouve des répercussions concrètes au sein de l'espace national. Le plus emblématique et retentissant d'entre eux est, à n'en pas douter, la clôture de la frontière, liée à la dissipation des derniers espaces de faible peuplement²⁰⁰. Symboliquement associée à la lecture par Frederick Jackson Turner de sa thèse sur *The Significance of the Frontier in American History*, le 12 juillet 1893 à l'*American Historical Association*, lors de l'Exposition universelle de Chicago, cette clôture marque un tournant décisif dans la pensée historique américaine²⁰¹. La frontière cessant supposément d'être une réalité, elle investit son mythe d'une nouvelle puissance symbolique qui renforce le rêve américain de la liberté et du pouvoir métaphysique des grands espaces²⁰². Toutefois, si la thèse de

¹⁹⁸ De Lauretis dérive cette notion de celle de « technologie du sexe », inaugurée par Foucault dans *La Volonté de savoir* (1976). Les technologies de genre, comme la psychanalyse, le cinéma ou le féminisme, reposent sur leur « pouvoir de contrôler le champ des significations sociales et donc de produire, promouvoir et “implanter” des représentations du genre. » Voir Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires...*, p. 75

¹⁹⁹ Dyer rapporte que l'expression « destinée manifeste » a été forgée par John L. Sullivan en 1845, dans l'idée que les Américains avaient pour destin singulier d'occuper l'intégralité « du continent que la Providence leur avait octroyé pour le développement de leur progéniture, qui, chaque année, se multipliait par millions ». Voir R. Dyer, *White...*, p. 33.

²⁰⁰ Soit les espaces dont la densité est supérieure à deux habitants et inférieure à six habitants par mille carré.

²⁰¹ Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, Ann Arbor, University Microfilms, 1966 ; *La Frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, trad. de l'anglais par Annie Rambert, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

²⁰² J'insiste sur le caractère quelque peu imaginaire de cette « fermeture », car, même si elle correspond bien à la disparition de certaines zones de peuplement à l'époque, elle demeure, comme le rappelle à bon droit Slotkin, de toute évidence prématurée : « [e]n tant qu'entité purement matérielle, la frontière était loin d'être fermée. Plus de terres

Turner est généralement tenue pour exemplaire de ce glissement épistémologique, ainsi que de ses conséquences sur le plan de l'imaginaire, il faut préciser que la mythologisation des grandes plaines et des récits qui s'y rapportent anticipe de beaucoup cette publication. En attestent les nombreuses *dime novels* (« roman à trois sous »), nouvelles et spectacles mélodramatiques consacrés aux figures de chasseurs, de pionniers et de fermiers au cours du dix-neuvième, mais aussi, dans une veine plus académique, le succès considérable rencontré entre 1885 et 1896 par *The Winning of the West*, l'étude volumineuse que Theodore Roosevelt consacre, dans une perspective clairement empreinte de darwinisme social, à la frontière comme condition de possibilité d'émergence de l'exceptionnalisme de la *race* américaine²⁰³. En outre, ce travail de délimitation territorial se manifeste également *via* la formation et l'institutionnalisation des premiers parcs nationaux, comme ceux de Yellowstone en 1872 et de Yosemite en 1890 ; par le biais de la publication de nombreux récits et de périodiques relatant les aventures exaltantes des personnalités fictives ou réelles en contact avec la nature, telles Natty Bumppo, Daniel Boone, Davy Crockett et Kit Carson²⁰⁴ ; par l'avènement de nouveaux groupements tels que le scoutisme (1907) ; par l'essor de loisirs, de pratiques sociales, sportives, récréatives ou thérapeutiques liées aux vertus prêtées à la nature : le camping et la randonnée (dans les parcs nationaux) ; le baseball, le football, le rodéo et les *Wild West Shows* ; et tout ce qui a trait au traitement médical de la surdomestication ou du choc urbains (neurasthénie, *shell shock*, etc.). Autant d'initiatives et de formations qui témoignent du développement d'une forme de « culture de la nature », dans le sillage des bienfaits qui lui sont associés, et de la recrudescence concomitante d'une recherche d'immédiateté, de ce que Jackson Lears assimile à la quête d'une « expérience intense et authentique » dans un monde de plus en plus perçu comme irréel.

De façon analogue, je voudrais arguer que l'identité masculine passe, elle aussi sous l'action prépondérante de l'industrialisation et du redécoupage topographique qu'elle engage, du statut de contenant à celui de contenu, d'une qualité émanant censément de la nature à un idéal qui réclame un usage plus prononcé de la culture. On l'a vu, la *manliness* devient graduellement *masculinity*, soit une identité de sexe dialectique plus directement associée au primitivisme, tout en portant toujours en elle les germes d'un *self-control* viril. Mais ce qu'il faut souligner avant tout ici est que le recours croissant que la masculinité fait au concept de « nature » dans sa dimension sauvage peut être envisagé comme étant à la mesure de la distance – pour partie réelle, mais aussi

allaient être saisies et rendues productives entre 1890 et 1920 que durant le supposé âge d'or de la frontière de l'Ouest, au cours des décennies qui suivirent le passage du *Homestead Act* (1862). » Voir R. Slotkin, *Gunfighter Nation...*, p. 33.

²⁰³ Voir Theodore Roosevelt, *The Winning of the West*, 6 vol., New York, Putnam, 1900 ; *La conquête de l'Ouest : des Alléghany au Mississippi : 1769-1777*, traduit de l'américain par Albert Savine, Paris, Dujarric, 1904. Pour une mise en perspective des écrits de Turner et de Roosevelt, voir R. Slotkin, *Gunfighter Nation...*, pp. 29-62.

²⁰⁴ Au sujet de ces figures mythiques, on lira : H. Nash Smith, *op. cit.*, pp. 99-232.

imaginaire – qui l'en sépare désormais. L'idée est que la masculinité se construit d'autant plus en référence à la nature et à l'immédiateté qu'elle est produite, recomposée et propagée par la culture, une culture *médiate* dont la puissance technologique pourrait bien de surcroît représenter un modèle inavouable de supériorité et d'unité pour le corps masculin. A ce titre, on peut ajouter qu'en présidant à son passage du statut de contenant à celui de contenu, l'innovation technique, scientifique et industrielle n'a pas seulement entraîné la détérioration des conditions d'exploitation, plutôt que de possibilité, de la virilité victorienne, elle a aussi pour partie révélé ces conditions (c'est ce point que l'analyse de la neurasthénie par Gail Bederman me paraît mettre en exergue) et ainsi permis de les reformuler ailleurs, de les redéfinir à une autre échelle. Pour le dire d'un mot, malgré le fait qu'elle n'ait jamais été autre chose que l'objet d'un travail socioculturel, l'identité sexuée du mâle est, à l'orée du XX^e siècle, bien plus ostensiblement façonnée et marquée comme telle. Et cela au point que les nouvelles pratiques qu'elle mobilise viennent à s'articuler de préférence autour d'une tentative d'occultation de cette socioculturalité, et en particulier autour d'une velléité de dénégation des technologies (de genre) qui la portent et la forment dorénavant. Un des enjeux centraux de la masculinité est donc d'arriver à mettre à distance les éléments qui seraient propices à révéler le constructivisme de ce genre. Ainsi, de la même façon que le *husbandman* du XIX^e siècle ne ressent pas la nécessité de se montrer « naturel » (il ne l'est dans son esprit que trop, particulièrement en regard des classes inférieures), l'homme du vingtième aspire à signifier qu'il n'est pas « trop culturel », au sens de *overcivilized*.

Et là encore, la conversion de la masculinité du statut de contenant à celui de contenu se traduit par des évolutions tangibles, repérables dans certaines modifications des usages et des pratiques socioculturelles relatives à la « performance » de ce genre. Il suffit pour s'en persuader de penser à la manière dont la culture populaire, mais surtout la culture de masse, les pratiques sportives et sociales émergentes supplantent peu à peu, comme on l'a signalé en début de chapitre, tout au long du XIX^e siècle, le travail quotidien (à la ferme, dans les champs, dans les magasins), les efforts routiniers et les gestes usuels comme modalités dominantes d'incorporation et d'exhibition de la virilité/masculinité²⁰⁵. A l'évidence, l'importance du recours aux récits, contes et légendes dans la transmission et la redéfinition des idéaux de virilité n'est pas nouvelle, mais cette tendance prend à cette période une ampleur insoupçonnée. C'est ainsi que, au fil du siècle, au gré de l'avènement de ses différentes formes d'expression (presse nationale à grand tirage, gravures, photos, romans, cinéma, radio, télévision, Internet, etc.), la culture de masse acquiert une importance centrale dans l'édiction et la dissémination de canons de masculinité toujours plus

²⁰⁵ Sur les différences entre culture populaire et culture de masse, je renvoie à Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 172-244.

standardisés. Michael Kimmel décèle les prémices de l'intensification du recours à ces modes de diffusion, et avec elles celles de la redéfinition essentialisante de l'identité masculine, dans la fortune publique rencontrée, dès le milieu des années 1800, par les écrits d'Henry David Thoreau (en particulier *Walden ou la vie dans les bois*, 1854) et le succès populaire des biographies et des romans dédiés aux figures de pionniers « primitivistes » que sont Daniel Boone et Davy Crockett :

« [B]ien que Kit Carson et Daniel Boone aient été chacun en activité durant les premières décennies du siècle et Davy Crockett dans les années 1830, tous devinrent des héros mythiques dans les années 1840 et plus particulièrement 1850, au moment où leurs biographies furent réécrites à la façon de récits primitivistes axés sur la nature innée et instinctuelle de la virilité. Tous trois étaient en position de retrait constant face à une civilisation qui avance. »²⁰⁶

C'est également dans les œuvres littéraires romantiques (surtout des transcendentalistes, comme Thoreau évidemment, mais aussi Ralph Waldo Emerson et Walt Whitman) et picturales de la seconde moitié du XIX^e siècle que Leo Marx discerne les premiers signes des tensions entre la modernité et la subjectivité des personnages. Ces tensions se manifestent, d'après lui, *via* la soumission de l'idéal bucolique de la pastorale à la pression du changement associé à « l'image récurrente de l'entrée soudaine de la machine dans le paysage »²⁰⁷. Initialement synonyme de progrès, la technologie présage d'un mal oppressant dès qu'elle commence à excéder le cadre restreint de la dialectique à prédominance agraire chère aux pères fondateurs : l'objectif « était celui, en théorie du moins », rappelle Marx, « d'une société au paysage du juste milieu, une nation rurale qui afficherait un équilibre prospère entre l'art [la civilisation] et la nature. »²⁰⁸ C'est dans ces conditions que le train apparaît progressivement comme emblématique des technologies de la modernité. Que ce soit chez le peintre George Inness (*The Lackawanna Valley*, 1856) ou chez des écrivains comme Thoreau (*Walden*), Nathaniel Hawthorne (*The American Notebooks*, 1868) ou Frank Norris (*La Pieuvre*, 1901), le chemin de fer figure immanquablement la marque des bouleversements inhérents à l'industrialisation et à l'avènement de la vie moderne. Il est un motif inquiétant dont la fonction culturelle est, dans une perspective de genre, de donner forme à la manière dont la technologie altère le rapport singulier de l'homme à la nature.

Pour Kimmel, la « fiction masculiniste » qui traverse le roman et la nouvelle durant la seconde moitié des années 1800 se déploie brusquement pour connaître une évolution transversale à compter des dernières décennies du siècle²⁰⁹. Chaque domaine d'expression artistique et culturelle est alors marqué par la production d'œuvres aux tonalités obsessionnellement viriles et

²⁰⁶ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 43.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ L. Marx, *The Machine in the Garden...*, p. 226.

²⁰⁹ M. Kimmel, *Manhood in America...*, p. 99.

homosociales, tendant à insister sur le caractère ontologique de la relation qui lie « l'homme » à la nature. Kimmel évoque à cet égard le travail de peintres, photographes ou de sculpteurs comme Frederic Remington, Thomas Hart Benton, Thomas Eakins ainsi que celui de certains membres de la *Ashcan School*, avec l'intérêt prononcé que des personnalités telles que John French Sloan ou Robert Henri portent à la représentation de « la réalité brutale de la vie urbaine. »²¹⁰ Il cite également les « dissonances viriles » et le « patriotisme » des compositions musicales de Charles Ives, de même que la volonté de l'architecte Louis Sullivan de parvenir à concevoir un « type de bâtiment distinctement masculin », volonté qui aboutit à la création des premiers gratte-ciels modernes. Sans parler bien sûr de son célèbre disciple Frank Lloyd Wright et de la manière dont il redéfinit, à partir de 1900, l'espace domestique de la *prairie house* en tant que site éminemment masculin. Mais le phénomène qui retient le plus l'attention de Kimmel est sans conteste la popularisation de la figure du cow-boy comme modèle positif de la « masculinité brute des grandes plaines, le noble occupant d'une frontière indomptée. »²¹¹ L'historien explique que l'engouement suscité par cette figure est d'autant plus symptomatique que, durant les années 1860-1870, le cow-boy est généralement tenu pour un individu pouilleux, sauvage et brutal, complètement dénué d'intérêt. Or, tout cela commence à changer en 1887 avec la publication par Prentiss Ingraham de la biographie d'un cow-boy dénommé Buck Taylor. Les aventures romancées de Taylor trouvent effectivement un tel écho qu'il fait l'objet de séries de *dime novels* qui, à leur tour, contribuent de façon décisive à l'édification du personnage en tant que nouveau héros mythique de l'Amérique. Et Kimmel de relever : « Le cow-boy émergea ainsi en littérature au moment exact de sa disparition en tant qu'artisan indépendant et sa transformation en travailleur salarié dans la nouvelle industrie d'élevage de bétail. »²¹²

Mais c'est l'étude que John Kasson dédie à « l'homme parfait », qui, à mon sens, rend le plus clairement compte de l'évolution des modes de circulation des images de la masculinité en réponse aux défis posés par la modernité. De ses analyses des photographies et des performances d'Eugen Sandow à celles du succès retentissant de la figure sérialisée de Tarzan, en passant par l'examen de la médiatisation des exploits de Harry Houdini, Kasson met en évidence non seulement le rôle structurant accru – manifeste ou latent – joué par les techniques et les artefacts industriels dans la définition de la masculinité, mais aussi la place de plus en plus conséquente que certaines pratiques culturelles, telles que la fréquentation des salles de spectacle, la diffusion de clichés photographiques, la lecture de romans et de la presse écrite périodique tiennent dans la popularisation des valeurs, des usages et des idéaux liés à cette masculinité. Kasson souligne par

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ *Idem.*

²¹² *Ibidem*, p. 100.

exemple qu'à une époque où les « nouvelles technologies semblaient imprégnées de magie », les tours d'évasion de Houdini – qui mettaient généralement le corps nu et vigoureux du magicien à la merci de chaînes et de coffres renforcés – certifiaient par leur dénouement prodigieux « la présence de magie au sein du corps et de l'esprit de l'homme individuel. »²¹³ Si bien que la série d'épreuves toujours plus impressionnantes auxquelles se soumet le magicien en vient à être associée aux « frissons propres à la guerre entre l'HOMME ET LA MACHINE. »²¹⁴

Dans le cas d'Eugen Sandow, à l'instar de celui de Tarzan²¹⁵, l'historien n'hésite pas à mettre en relation la disparition concomitante de la frontière et de la virilité avec le succès de ces figures en tant qu'idéal masculin. Il relève ainsi que la mobilisation par Sandow d'une symbolique antique, *via* ses appareils de gladiateur, coïncide avec « la célébration croissante de la rencontre historique de l'Amérique avec le primitif », célébration dont le discours de Frederik Jackson Turner sur « La Frontière dans l'histoire des Etats-Unis » participe à son sens²¹⁶. De l'avis de John Kasson, le succès rencontré par Sandow tient ainsi au fait que celui-ci « capte adroitement les sentiments anti-modernes et les peurs d'une civilisation émasculante. »²¹⁷ De même, la fable de Tarzan, qui s'inscrit dans la foulée des récits de la conquête de l'Ouest comme *The Virginian* (1902), confère « une grande force narrative au sentiment répandu que la civilisation technologique et moderne [crée] des restrictions, des frustrations, une “ordinarité” qui [comporte] une perte particulière pour les hommes. »²¹⁸ Cependant, si Kasson attire l'attention sur l'orientation franchement essentialiste de ces nouveaux modèles, il ne manque pas pour autant d'insister, tout comme Lears et Marx, sur les contradictions qu'ils soulèvent. Selon lui, à l'instar de beaucoup de westerns, la fable de Tarzan célèbre par exemple « l'état sauvage comme le fondement de la liberté masculine et insiste en même temps sur la nécessité d'imposer un ordre social. »²¹⁹ Dans une optique similaire, l'historien fait remarquer que ces contradictions procèdent d'une opposition entre les idéaux masculins prônés et, à un autre niveau, leurs nouveaux modes de représentation. Il dit au sujet de Sandow que le concept de « corps parfait », édifié en contrepoint à « la société moderne et industrielle, capitula en fait avec le présupposé selon lequel la perfection résidait dans des procédés et des produits définis matériellement, standardisés et

²¹³ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 154.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 121.

²¹⁵ Que ce soit dans les *serials* qui lui ont donné le jour ou dans les films qui perpétuent et reformulent sa légende, le personnage de Tarzan pourrait bien constituer la figure emblématique de la masculinité au tournant du siècle, tant au plan des significations qu'il mobilise qu'au niveau des modes de diffusion qu'il connaît. Voir Michael Harney, « Tarzan in Novel and Film », in Jennifer Forrest (dir.), *The Legend Returns and Dies Harder Another Day : Essays on Films Series*, Jefferson and London, McFarland & Company, 2008, pp. 57-80.

²¹⁶ J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, p. 68.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 211.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 180.

reproductibles. »²²⁰ Il s'agit là de la contradiction qui est au cœur de ma recherche et sur laquelle je me pencherai de différentes manières dans les chapitres suivants : le constat paradoxal que pour essentialiser la supériorité d'une identité de genre qui se veut plus « naturelle » que la précédente, la société américaine recourt en priorité à des modalités de représentation et de mise en circulation qui, par leur dimension « moderne » et leur aptitude inégalable à construire cette masculinité, sont justement promptes à en révéler la performativité. Autrement dit, on retrouve l'idée d'une masculinité dont la performance, eu égard à son caractère réifié, ne peut jamais complètement évacuer les tensions qu'elle produit, c'est-à-dire se soustraire à son statut de contenu manufacturé. John Kasson relève du reste bien l'ambiguïté de l'aura qui se dégage de la « perfection » d'Eugen Sandow : idéal de résistance à « la dégénérescence et à la torpeur de la vie moderne », il apparaît aussi aux yeux de certain-e-s comme « grotesque », le produit d'une période en proie à l'excès et à la décadence²²¹.

2.6. Le cinéma comme médiateur entre masculinité et modernité

De tous les médias concourant à la fabrication de la masculinité à la fin du dix-neuvième, le cinématographe représente à n'en pas douter le plus déterminant, que ce soit en vertu de sa popularité presque immédiate, de sa propension à s'insérer dans différents champs de la société (loisirs, sciences, arts, représentations) ou de la modalité d'adaptation au contexte moderne qu'il constitue pour l'homme. La question du rapport privilégié entre masculinité et cinéma dans le contexte de l'institutionnalisation du médium me paraît même avoir été tant et si bien traitée que je n'y reviens finalement qu'avec un dessein : insister d'abord, notamment avec Linda Williams, David Gerstner, Tom Gunning, Robert Ray et Ben Singer, sur la part plus spécifique que le cinéma prend, et cela avant même la projection de ses premières vues, dans la résorption des tensions entre masculinité et modernité technologique, afin d'identifier ensuite certaines des modalités de ce « travail » d'atténuation. Cette démarche me conduira notamment à dégager deux stratégies dont un grand nombre de films américains usent encore de nos jours avec, à mon sens, un objectif équivalent.

Parmi les facteurs retenus pour étayer cette corrélation privilégiée, il y a à l'évidence le pouvoir figuratif résultant de la combinatoire des matières de l'expression filmique, pouvoir « d'amplification » qui permet à la masculinité naissante, avec tout le poids qu'elle confère à la corporéité et à la naturalité, de trouver une voie d'accès facilitée à l'expression à la fois idéalisante et « réaliste » de sa performance. Mais il y a surtout, et l'on sait à présent l'importance que revêt cette fonction, le fait que le cinéma constitue dès ses origines le site de régulation par

²²⁰ *Ibidem*, p. 75.

²²¹ *Ibidem*, pp. 58-61.

excellence des tensions entre l'individu et la modernité et, partant, au vu de la disposition du médium dans sa forme dominante à faire du héros masculin le centre identificatoire de son récit, entre masculinité et modernité. Pour évoquer ces aspects, je vais mettre deux types de travaux à contribution : les recherches ayant directement trait aux relations entre masculinité et cinéma dans un premier temps, et les études relatives aux rapports entre cinéma, identité et modernité dans un second temps. C'est à partir de leurs propositions respectives que je vais reformuler ou préciser mes propositions interprétatives.

Au sein du premier ensemble de recherches, il est utile de mobiliser les observations faites par Linda Williams, dans le cadre de son archéologie du cinéma pornographique, sur les dissemblances dans les représentations « précinématographiques » des corps masculin et féminin. C'est en effet à partir de ses travaux qu'il est possible d'affirmer que le cinéma forme, dès ses origines, un espace propice à la représentation de la masculinité comme activité, qu'il est une modalité particulièrement appropriée à l'exhibition de la naturalité de l'homme, de sa singularité et de sa supériorité, dans la dénégation conjointe de sa socioculturalité. Centrée sur les expériences conduites par Eadweard Muybridge dans le champ de la décomposition du mouvement animal et humain, expériences publiées dans son ouvrage de référence *Animal Locomotion*, l'étude de Williams fait en quelque sorte la démonstration de la thèse de Laura Mulvey relative au cinéma classique hollywoodien, mais pour le « précinéma ». Elle montre en effet que, dès les années 1870, ces expériences chronophotographiques attestent une volonté, par ailleurs dominante, de construire une masculinité forte et vigoureuse, en opposition nette à une féminité censément passive, lascive et oisive. L'historienne du cinéma expose de quelle façon la mise en scène, la procédure sérielle et l'effet de décomposition qui lui sont propres tendent à se mettre au service, d'une part, d'une fétichisation du corps féminin et, d'autre part, d'une exaltation de la puissance « ordinaire » du corps masculin. Elle relève notamment le surplus systématique d'accessoires, de gestes, de nudité, d'esthétisme et de mise en scène qu'implique la captation du corps des femmes par rapport à celui des hommes. Là où les hommes courent, boxent, luttent, cheminent, sautent à l'aide d'objets rudimentaires, les femmes effectuent souvent des tâches similaires, mais avec l'adjonction de « détails superflus » ou dans le cadre d'une mise en scène plus sophistiquée et spécifique :

« Les corps nus des hommes apparaissent naturels en action : ils agissent et font ; ceux des femmes doivent être expliqués et contextualisés : ils agissent et apparaissent comme des mini drames qui s'articulent perpétuellement autour de la question de leur féminité. »²²²

De sorte que, d'après Williams, la propension à la fétichisation que laissent transparaître les clichés de femmes donne à penser qu'il y aurait « quelque chose d'incongru » à mesurer chronophotographiquement le corps d'un sujet féminin : « C'est comme si Muybridge ne pouvait représenter le corps féminin qu'à l'aune des standards utilisés pour mesurer le mouvement et les gestes masculins. »²²³ L'historienne en conclut que « ce qui débuta par le désir scientifique d'enregistrer la "vérité" du corps » évolua jusqu'à se transformer « en un puissant fantasme qui conduisit aux premières réussites élémentaires du cinéma dans les domaines de la diégèse et de la mise en scène. »²²⁴ Autrement dit, les expériences de Muybridge donnent à voir ce moment particulier, dans l'histoire de l'appareil de base, où « l'illusion sans précédent du corps filmique posa brusquement le problème de la différence sexuelle aux hommes qui la fabriquaient et la contemplaient. »²²⁵ Un problème qui, selon toute apparence, a tendu à se résoudre conjointement *via* une fétichisation de la femme et une naturalisation de l'homme. Ainsi, en démontrant d'une certaine manière la thèse de Mulvey pour les origines du cinéma (une propension précoce à construire une subjectivité masculine, si l'on veut), Williams fait en même temps la preuve de la validité de celle de Steve Neale pour le même objet (soit la nécessité de nier la dimension passive du corps masculin). Si le corps de la femme suscite une angoisse de castration au point qu'il faille le fétichiser et celui de l'homme une crainte de la dévirilisation qui engage la démonstration de sa force naturelle, c'est que l'image chronophotographique est déjà conçue, à l'instar de l'image filmique qui lui succèdera, dans une perspective androcentrée. A l'inverse de la femme, l'homme est dépeint d'emblée de façon à échapper à la dévirilisation propre au régime de monstration filmique qui est en train de se mettre en place, lui préférant une forme négociée de symbiose qui exalte sa liberté soi-disant ontologique. Cette attention immédiate à la mise en scène genrée des corps féminin et masculin, cette obsession de maîtriser les angoisses véhiculées par les femmes et de signaler les potentialités motrices de l'homme sur un mode hyperbolique indique d'entrée de jeu combien celui-ci est perçu comme possiblement vulnérabilisé par la fixité photographique et la dimension mécanique des procédés qui la sous-tendent.

²²² Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure and "The Frenzy of the Visible"*, London, Pandora Press, 1990, p. 43.

²²³ *Ibidem*, p. 41.

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ *Idem*.

De ce fait, au-delà de la dichotomie genrée qu'elle met à jour, l'analyse de Williams est particulièrement éclairante pour nous, car elle autorise la mise en évidence des liens privilégiés qui, dès leurs débuts respectifs, se tissent sur différents niveaux entre cinéma et masculinité. En ancrant son propos dans le cadre de pratiques « précinématographiques » encore en grande partie affranchies de la vocation narrative qui sera celle d'un cinéma institutionnalisé, l'historienne offre la possibilité de saisir le mode d'expression des tensions entre « l'homme et la machine » avant leur actualisation au sein de récits. A l'instar de l'essai de Richard Dyer sur la figuration du corps masculin dans le champ de la photographie, la lecture de Williams amène à appréhender la propension première du cinéma et de la photographie, plus que de tout autre médium de masse, non pas seulement à « féminiser » l'homme, mais aussi à provoquer d'emblée un certain « retour du refoulé », à rappeler le constructivisme du masculin : un peu comme si, parce qu'il procède lui-même d'une machine fondée sur la reproduction et la discontinuité, le médium cinématographique tendait inévitablement à révéler le caractère « technologiquement » construit et discontinu de l'instance à laquelle il donne forme²²⁶. En plus de dévoiler les limites de l'appareil perceptif humain – son inaptitude à saisir le mouvement avec la même acuité que la machine –, « le cinéma s'insère dans une technologie qui produit ce corps à son image – comme un mécanisme reproductible à l'infini. »²²⁷ En montrant, d'un autre côté, que le « précinéma » habilite dans un même temps l'homme à naturaliser son identité de genre, l'analyse de Williams permet surtout de postuler que c'est justement parce qu'il met initialement en crise la masculinité (au niveau filmique ou diégétique), qu'il fait ressortir ses contradictions sur le mode de la ressemblance ou de la dissemblance, que le cinéma apparaît comme un site privilégié de la résolution fantasmatique de cette crise. On l'a vu plus précisément avec Richard Dyer et Steve Neale : l'homme mis en danger par les potentialités objectivantes de la photographie fixe ou mouvante doit, pour autant qu'il projette d'apparaître masculin, c'est-à-dire actif, naturel et unique, se soustraire au pouvoir réifiant qui est propre à cette photographie. C'est dans cette optique qu'il essaie d'inscrire sa performance, soit son corps, ses paroles et ses gestes, au sein de savoirs constitués, d'une « chaîne citationnelle » socialement partagée, qui, par sa fonction référentielle affichée et sa crédibilité, tend conjointement à masquer le caractère construit de ce corps, mais aussi à en révéler la puissance ontologique. La vigueur du corps masculin, en tant que signe de supériorité morale,

²²⁶ Beatriz Preciado a offert un exemple éloquent des effets que peut engendrer le rapprochement entre l'homme et la machine. En effet, Preciado rapporte que la dimension « construite » du masculin est également devenue très visible et problématique durant l'entre-deux-guerres, en raison des retentissements donnés au travail qui s'effectue autour de la reconstruction prothétique des corps de soldats mutilés. Pour elle, le malaise qui en résulte tient notamment au fait que « [s]i le corps masculin (organes sexuels inclus) pouvait être construit prosthétiquement, il pourrait donc aussi être dé-construit, dé-placé et pourquoi pas remplacé. » Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, Baland, 2000, p. 118.

²²⁷ *Ibidem*, p. 39.

cherche alors à se livrer à la manière d'une évidence indiscutable qui permet d'occulter sa part de performativité.

Et ce qui est vrai, ici, au plan de la masculinité, l'est tout autant sur le plan de la blanchité. En effet, comme le fait remarquer Dyer dans *White*, la place centrale et valorisante continuellement accordée à la blanchité dans le champ des représentations filmiques s'explique par l'intrication entre l'élaboration de procédés photographiques, de techniques cinématographiques et de conventions figuratives d'une part, et l'histoire de la sujétion et des persécutions ethnoraciales d'autre part²²⁸. Si bien que l'observation d'ordre général formulée par Dyer à ce propos pourrait tout aussi bien s'appliquer à la masculinité : « [L]es Blancs créent les images dominantes du monde à leur image sans vraiment se rendre compte qu'ils construisent de ce fait le monde à leur image. »²²⁹ On peut en conséquence se risquer à avancer – tout en faisant cette hypothèse pour le cinéma *contemporain* – que les visées hégémoniques du cinéma et de la masculinité blanche tendent à converger rapidement dans une même recherche de naturalisation, de transparence, d'unité *via* l'occultation des marques respectives de leur genèse, de leur discontinuité et de leurs modalités de production. Ce qui paraît en somme remarquable dans la corrélation du « précinéma » avec le concept de masculinité, c'est de voir combien leurs affinités procèdent dans une certaine mesure des mêmes forces et des mêmes faiblesses discursives : leur pouvoir fictionnel, leur aptitude à susciter la croyance ou à « suspendre l'incrédulité » ne peuvent pleinement se réaliser que dans le cadre d'une dialectique subtile, d'un va-et-vient entre la prouesse technique et son déni ou, plus précisément, dans une relation où la prouesse technique contribue en définitive à nier la « technicité », la dimension construite et hétérogène de l'instance qu'elle figure comme de celle qui permet de la figurer. Une dynamique commune et complexe qui conduit le cinéma et la masculinité à osciller entre un recours appuyé à la technologie et un désaveu conjoint de toute dépendance à son endroit. A la fragmentation spatiotemporelle qu'ils arborent, masculinité et cinéma répondent par l'illusion de la complétude iconique (voco-iconique par la suite) du film et de l'homme, par les effets de vérité et la charge émotionnelle que leur combinatoire produit ; et cela, par une série d'attractions²³⁰ et d'intégrations narratives, d'objectivations et de subjectivations, d'hypervisibilisations et d'invisibilisations, de segmentations et d'unifications.

²²⁸ Voir le chapitre « The light of the world » dans R. Dyer, *White...*, pp. 82-144.

²²⁹ *Ibidem*, p. 9.

²³⁰ Concernant la notion d'attraction appliquée au cinéma, je renvoie à l'article séminal de Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », in *Wide Angle*, vol. 8, n° 3/4, 1986, repris dans Thomas Elsaesser and Adam Barker (dir.), *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, pp. 56-62.

On le rediscutera plus loin, mais signalons d'emblée que cette dialectique trouve, dans sa conception générale, une expression aboutie avec le concept de « remédiation », tel que l'ont élaboré Jay David Bolter et Richard Grusin²³¹. Inspirée de la théorie du changement d'échelle de Marshall McLuhan, la remédiation renvoie à une stratégie proprement « médiatique » par laquelle de « nouveaux médias remodelent [*refashion*] des formes de médias antérieurs. »²³² L'idée directrice de toute relation de remédiation est que le nouveau média « remédie » en quelque sorte aux déficiences d'un média précédent, qu'il procure l'expérience la plus crédible et « réelle » possible de ce qu'il aspire à représenter en arrivant, selon les auteurs, à susciter « une réaction émotionnelle immédiate (et donc authentique). »²³³ Pour cela, la remédiation procède de deux façons non exclusives : par l'immédiateté et l'hypermédiation. Elle consiste ainsi soit à masquer les traces de production médiatique par l'adoption de nouvelles technologies ou modalités d'expression, soit à la mettre en concurrence avec un autre médium, à produire les signes d'une hypermédiation par une mise en abîme, dans l'optique équivalente de transcender la médiation qui se produit à un autre niveau, de parvenir à donner l'illusion de son absence, d'une plus grande *immédiateté*. Comme le précisent Bolter et Grusin, de nos jours, « [n]otre culture veut simultanément multiplier ses médias et effacer toute trace de médiation : idéalement, elle cherche à occulter ses médias en les multipliant. »²³⁴ Compte tenu du fait qu'aucun médium ne peut faire fi de sa nature médiate, la remédiation permet au médium de masquer cette nature, comprise comme sa part de leurre, de ces deux manières et sur deux niveaux : en axant la représentation sur des médias antérieurs ou en optimisant l'impression de réalité par le recours à des technologies ou des techniques toujours plus pointues, donc en essayant soit d'effacer, soit de mettre paradoxalement en évidence ses « traces » de production.

Concernant la question de la convergence entre l'avènement de la masculinité et celui du cinéma, la recherche qui me semble en avoir le mieux identifié les modalités est *Manly Arts*. En effet, un des mérites de l'entreprise que mène David Gerstner consiste à avoir replacé l'émergence du cinéma dans la continuité d'un ensemble de pratiques artistiques et de discours sur l'art et la culture, dont le dessein prioritaire était – à l'instar de ceux qu'on a précédemment cités – de résoudre les contradictions qui traversaient la société américaine d'alors *via* l'affirmation d'une masculinité synonyme d'américanité, d'égalité et de bon sens commun. Pour Gerstner, comme

²³¹ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, London, The MIT Press, 1999. Pour une présentation très sommaire, en français, du concept de remédiation, on lira J. D. Bolter, « Technologie numérique et remédiation du cinéma », in Ludovic Graillat (dir.), *De Tron à Matrix : réflexions sur un cinéma d'un genre nouveau. Actes du colloque des 2, 3 et 4 février 2004 à la Cinémathèque de Toulouse*, Toulouse : CRDP de Midi-Pyrénées, 2006, pp. 91-102.

²³² *Ibidem*, p. 273.

²³³ *Ibidem*, p. 53.

²³⁴ *Ibidem*, p. 5.

pour Dana Nelson d'ailleurs, l'identité nationale américaine est si intimement liée à l'identité masculine que la « *unmanliness* » est tenue, dès le milieu des années 1800, pour la marque de la « *un-Americanness*. »²³⁵ L'historien souligne à cet effet que « [p]our établir un paradigme de classe et de genre consolidé par l'euphémisme *égalité*, la démocratie américaine devint synonyme des modèles culturels de la masculinité. »²³⁶ Partant, face à une industrialisation prédominamment perçue comme un facteur de surdomestication qui potentialiserait le retour aux usages inégalitaires, décadents et féminisants de la société de classe du Vieux continent²³⁷, les Etats-Unis auraient conçu leur cinéma comme le mode d'expression majeur de la prééminence morale de leurs valeurs sociales et culturelles²³⁸. Et cela, précise l'auteur, que ce soit dans le registre dominant ou d'avant-garde. C'est pourquoi, au sein de la société étasunienne de la seconde moitié du dix-neuvième, « [l]es variables confluentes de la masculinité et de l'égalité sont au cœur de l'entreprise artistique. »²³⁹

Dans son ouvrage, Gerstner dresse ainsi le portrait d'un cinéma enclin à la production d'un discours résolument masculiniste et nationaliste en insistant sur certaines des caractéristiques de l'actualisation du médium, comme sa capacité à donner corps aux « idéaux abstraits de la démocratie masculine au travers des ombres matérialisées qui se déploient sur l'écran »²⁴⁰, son illusion de réalité, la prégnance du paradigme thématique de la frontière et son inclination populiste. Ce discours masculiniste et nationaliste vise à résorber les oppositions entre réel et idéal, industrialisation et pastoralisme, fédéral et local, individuel et collectif, se retrouvent résorbées, à les « spiritualiser » par l'essence de la masculinité démocratique américaine : « Le succès idéologique de la masculinisation des arts américains fut ainsi accompli à travers la schématisation complexe d'une gestalt spatiale et temporelle dans le cadre de laquelle les idéologies réalistes se retrouvèrent pourvues de la force d'un *gesamtkunstwerk* – une œuvre d'art

²³⁵ David A. Gerstner, *Manly Arts : Masculinity and Nation in early American Cinema*, Durham & London, Duke University Press, 2006, p. 4.

²³⁶ *Ibidem*, p. 10.

²³⁷ Pour un exemple éclairant des divergences en termes de conception de classes sociales entre l'Europe et les Etats-Unis, voir l'histoire comparative de la structuration du wagon de chemin de fer conduite par Wolfgang Schivelbusch, *op. cit.*, pp. 75-93.

²³⁸ Comme le rappelle Gerstner, la responsabilité « des difficultés morales et spirituelles de l'Amérique n'incombait pas seulement à la férocité des capitaines d'industrie et à leurs méthodes inhumaines pour faire du profit : l'influence européenne demeurait une *bête noire* [en français dans le texte]. Au tournant du XIX^e siècle, les Américains continuèrent d'entretenir leur relation d'amour/haine avec le Vieux continent dont les importations culturelles, véhiculées par des millions d'immigrants chaque année, mettaient à mal les efforts de l'Amérique pour se purger des standards de l'Europe et sa volonté d'édifier une culture racialement pure et nativiste. Les détritres du Vieux continent étaient aussi perfides que la machinerie dernier cri et les dirigeants de corporation. » L'historien parle du reste d'une masculinité américaine « menacée par le Vieux continent et ses coutumes aristocratiques dévirilisantes. » Voir D. Gerstner, *op. cit.*, p. 121, p. 8.

²³⁹ *Idem*.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

totale – avec l'arrivée du cinéma. »²⁴¹ De son étude se dégage dès lors le constat que si le cinéma constitue bien l'art américain par excellence, c'est précisément parce que, par la masculinité qu'il met en scène, il travaille et, dans un même temps, tend à donner l'impression de transcender les apories d'une culture en proie à une transition brutale vers la modernité. Ce que dit en substance Gerstner, c'est que l'essor du cinéma procède, aux Etats-Unis, pour une large part, de la possibilité qu'offrent ses potentialités hallucinatoires de réguler « la situation malaisée d'une Amérique prise entre la nature et une métropole de plus en plus rapidement mécanisée et industrialisée. »²⁴²

Plusieurs recherches antérieures à la thèse de Gerstner tendent à accréditer une telle perception. Je pense typiquement à l'étude que Kristen Whissel a consacrée aux débuts du cinéma américain en tant que mode d'acclimatation aux expériences engagées par la modernité. L'historienne du cinéma y met en évidence, par exemple, la « construction discursive d'une masculinité blanche rajeunie » propre aux bandes d'actualités produites par l'*Edison Manufacturing Company* à compter de 1898²⁴³. En pleine guerre hispano-américaine, ces films sont l'occasion d'aborder de façon détournée la question du sentiment de dévirilisation qu'éprouve l'homme devant l'essor du capitalisme industriel. Centrés sur l'action des troupes étasuniennes, ils offrent « aux civils de nombreuses images mouvantes, grandeur nature, de militaires (parfois “musclés et développés” et “torses nus”) qui promett[ent] de délivrer Cuba de l'oppression du régime colonial espagnol et, dans un même temps, de libérer les Etats-Unis des maux de la modernité technologique. »²⁴⁴ L'examen méticuleux que mène Whissel de ces *War Extra* à partir de descriptions fournies par les catalogues lui permet de constater que dès 1898, et dans la continuité du travail discursif repérable dans les expériences de Muybridge, le cinéma élabore un discours organisé autour du spectacle d'une corporéité masculine puissante et mobile, en réponse « à l'image par trop familière d'un cops masculin affaibli, épuisé et efféminé par les exigences du capitalisme industriel et de la modernité technologique »²⁴⁵.

Sans entrer dans les détails de cette propension du cinéma à résoudre les contradictions entre masculinité et modernité, il faut peut-être encore insister sur le fait qu'il ne s'agit pas là d'un épiphénomène. En effet, si l'histoire de cette relation privilégiée reste encore à faire sur l'entièreté de la production américaine, certains jalons semblent d'ores et déjà avoir été posés. Par exemple, l'étude que Gaylyn Studlar dédie aux sources de la célébrité de Douglas Fairbanks atteste

²⁴¹ *Ibidem*, p. 22.

²⁴² *Ibidem*, p. 32.

²⁴³ A noter que Whissel insiste, par ailleurs, sur la continuité dans l'élaboration des points de vue entre les *Wild West Shows* et les films de guerre Edison de 1899. Voir K. Whissel, *op. cit.*, p. 25, pp. 63-98.

²⁴⁴ *Ibidem*, pp. 21-22.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 22.

l'importance et la constance de cette fonction jusqu'à la fin des années 1920. Elle montre que le succès de la star procède précisément de son aptitude à réduire de telles tensions, à projeter « une masculinité idéale, qui combinait avec grâce respectabilité morale et instincts primitifs, compétences propres à la vie sauvage et distinction urbaine, une envie insatiable de gamin et la promesse d'une romance reposante. »²⁴⁶

Par-delà la reconnaissance de ces affinités historiques, il reste à se demander comment se traduit plus précisément la disposition du médium à résoudre les contradictions entre modernité technologique et masculinité. On a postulé dans le chapitre précédent que cette fonction résultait, au sein du cinéma contemporain, de l'articulation des enjeux narratifs à la possibilité de réaffirmer la supériorité physique (et donc morale) du héros masculin face aux menaces symbolisées par la modernité technologique et les réalités dont elle serait l'expression. Il paraît par conséquent approprié de s'interroger à présent, dans la perspective des analyses à venir, sur ce que les débuts du cinéma narratif américain ont à nous apprendre des façons dont le médium gère cette relation antinomique. Je vais donc reprendre ici rapidement certains des points qui ont été évoqués précédemment afin de formuler des postulats pour les analyses qui vont suivre.

Certains travaux me semblent ouvrir la voie à des pistes productives, même s'ils ne sont pas issus de recherches relatives aux identités de genre. J'évoquerai deux de ces pistes. La première découle de la mise en relation des points de vue de John Belton et de Robert Ray sur la nature du travail discursif accompli par les productions hollywoodiennes. Si les deux historiens mettent en relief le caractère franchement individualiste des discours d'un grand nombre de films en provenance d'Hollywood, cette tendance tient avant tout au fait que, pour Belton, l'Amérique est un pays socialement hétérogène au tournant du XX^e siècle, une société dont l'expérience la plus commune se résume au traumatisme induit par son industrialisation et urbanisation rapides. Mais si elle est bien une nation urbaine, il y a lieu pour lui de constater qu'elle « continue néanmoins à se concevoir comme un état agrarien. »²⁴⁷ Partant, le succès du cinéma en tant que médium de masse découlerait, d'après Belton, de la disposition de ses productions filmiques à faire sens de cette contradiction en restituant aux Américain·e·s leur singularité « rurale » : « Le sentiment de capacité d'agir du héros est un trait qui traverse l'entier du cinéma américain. Les films nous disent que l'individu *peut* jouer un rôle [*make a difference*], même au sein d'une société de masse moderne. »²⁴⁸ Dans cette perspective, ces films s'appuient sur des récits mythiques aux résonances soit populistes, soit progressistes qui, chacun à leur manière, permettent de reconstruire cette

²⁴⁶ Gaylyn Studlar, *This Mad Masquerade : Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York, Columbia University Press, 1996, pp. 12-13.

²⁴⁷ John Belton, *Movies and Mass Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996, p. 2.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 12.

individualité ainsi que l'idéal d'une Amérique agraire, « à taille humaine », qui la sous-tend. A ce titre, Belton insiste notamment sur l'importance prise par le western entre 1926 et 1967, genre dont il dit qu'il remplace l'expérience de l'Ouest américain au moment de sa disparition symbolique²⁴⁹. Selon Belton, le western est résolument populiste, dans la mesure où il célèbre les valeurs d'une « Amérique préindustrielle, rurale et agrarienne au sein de laquelle le contact de l'individu avec la nature est une source perpétuelle de jouvence »²⁵⁰. Son héros masculin, qui oscille entre le monde excessivement sauvage de l'Indien et une civilisation surpacifcatrice, évolue souvent en marge de la société, de sorte qu'il est aussi bien capable de la purger de sa corruption endémique que de civiliser la nature. Et cela au point où Belton corrèle les différentes périodes de succès du genre au besoin qu'éprouve le public de s'adapter aux modalités d'un monde moderne en mutation²⁵¹.

Dans le même ordre d'idées, la « tendance » que Robert Ray s'attache à mettre en évidence dans *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema* semble permettre de spécifier les modalités du travail de singularisation exposé par Belton. En effet, selon Ray, les films de l'industrie hollywoodienne tendent à organiser leur travail thématique autour de la narration d'un conflit fondamental entre « l'homme naturel et l'homme civilisé. »²⁵² S'appuyant dès leurs débuts, et à plus forte raison depuis la généralisation du sonore, sur les mythologies traditionnelles américaines comme celle de la frontière, les films hollywoodiens ont favorisé l'incorporation d'un schéma narratif de réconciliation qui, notamment dans des genres très codifiés comme le western ou le film de gangsters, dramatise les contradictions spécifiques au rapport entre l'individu et la communauté, le naturel et l'industriel, *via* la confrontation récurrente du « héros hors-la-loi » avec le « héros officiel » :

« Incarné par l'aventurier, l'explorateur, le bandit, le vagabond et le solitaire, le héros hors-la-loi figure cette part de l'imaginaire américain qui valorise l'autodétermination et l'indépendance. Par contraste, le héros officiel, figuré d'ordinaire sous les traits d'un professeur, d'un avocat, d'un paysan, d'un politicien ou d'un père de famille, représente la foi américaine en l'action collective et en un processus légal qui prend le pas sur les notions privées de “bien” et de “mal”. »²⁵³

En conséquence, le travail que John Belton assimile à une opposition entre discours populiste et progressiste peut être perçu comme faisant écho à la confrontation narrative ambivalente, décrite par Ray, entre un héros hors-la-loi, structuré du côté de la nature et de la liberté, et un

²⁴⁹ J. Belton, *American Cinema/American...*, p. 207.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 223.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 225.

²⁵² Robert B. Ray, *A certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 59.

²⁵³ *Ibidem*, p. 59.

héros officiel, dépositaire des valeurs de la civilisation et de la raison. Cela s'entend, il existe des degrés d'adhésion variables à ce schéma, de même qu'il peut aussi se décliner par la fusion, en un seul et même personnage, des deux pôles qu'il met en tension. Mais comme pour Belton, qui insiste sur la célébration quasi inéluctable de l'individualisme, cette médiation tend le plus souvent, selon Ray, à culminer dans « le déni de la nécessité d'opérer des choix. »²⁵⁴ L'idée maîtresse de Ray s'apparente en cela aux conclusions qu'on trouve également chez Leo Marx et Jackson Lears, soit le fait qu'en dépit des nuances susceptibles d'émerger de la problématisation récurrente de ces points de vues rivaux, leurs variations discursives, leur ambivalence est *in fine* transcendée par le caractère résolument individualiste du point de vue en faveur duquel ils finissent par plaider. Sur ce point, ils sont d'ailleurs rejoints par Elizabeth Traube, d'après qui les différents héros du cinéma américain sont systématiquement des « individualistes radicaux », dont la figure archétypale est « l'homme de la frontière »²⁵⁵.

Il convient à ce stade de rappeler que mon étude suppose que, dans le cinéma américain contemporain, le travail de singularisation auquel se réfèrent ces historiens participe avant tout d'une naturalisation de la masculinité hégémonique du personnage principal. Aussi, dans le prolongement des constats susmentionnés, je voudrais maintenant faire l'hypothèse, pour les analyses des prochains chapitres, d'une part, que la dialectique entre masculinité et virilité qu'on a exposée plus haut trouve sa formulation narrative la plus explicite dans la confrontation, mise en lumière par Ray, entre le héros hors-la-loi et le héros officiel, que ceux-ci soient figurés par plusieurs protagonistes distincts ou un personnage clivé. Et d'autre part, que si le processus de médiation qui sous-tend cet affrontement tend bien à culminer dans le déni de l'obligation de faire un choix, la tentative d'harmonisation imaginaire qu'opèrent la plupart des films n'en laisse pas moins entrevoir, dans la majorité des cas, une posture tendanciellement anti-moderne, qui connote une préférence pour les valeurs naturelles et nostalgiques véhiculées par le héros hors-la-loi en regard des idéaux civilisateurs et progressistes promulgués par le héros officiel.

Le second postulat qui va m'aider à conduire mes analyses se situe à la croisée des réflexions que Tom Gunning, Linda Williams et Ben Singer ont menées sur la prégnance du mode mélodramatique dans le cinéma hollywoodien. On a vu que, dans le cadre de son apparition, la masculinité s'articule notamment autour de deux reconfigurations. D'un côté, elle opère un rapprochement avec la nature qui l'amène en même temps à prendre ses distances vis-à-vis de la culture industrielle et de la civilisation. De l'autre, elle tend à *incorporer* littéralement la supériorité morale qu'engage sa visée hégémonique : initialement associée à l'activité

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 63.

²⁵⁵ E. Traube, *op. cit.*, p. 72.

professionnelle ou à la conduite sociale, cette droiture se voit réarticulée à la robustesse et à la fermeté exubérantes du corps. Or, le cinéma connaît à ses débuts des mutations qui, d'une certaine manière, peuvent rappeler ces deux types de reconfiguration. Pour les saisir, il faut s'intéresser d'abord au second point. En effet, comme les travaux de Tom Gunning sur l'institutionnalisation du cinéma américain l'ont montré, les films valorisent, eux aussi, à compter de 1908, une morale bourgeoise *via* l'adoption d'une structuration prédominamment narrative (et populiste), au détriment de la fonction attractionnelle première qui avait été la leur jusque-là²⁵⁶. Se penchant sur les films que David W. Griffith réalise pour *Biograph* au début des années 1900, Gunning explique que, si le processus d'intégration narrative dont le cinéma fait l'objet procède en grande partie du développement du suspense, d'une dimension émotionnelle, d'une psychologisation accrue des personnages et de l'usage corrélatif de procédés tels que le montage alterné, parallèle ou *cut*, l'instauration des idéaux moraux qui leur sont associés va, dans un même temps, surtout s'appuyer sur « l'héritage riche, mais ambigu » du mélodrame²⁵⁷.

Or, sur ce sujet, ce sont sans conteste les recherches de Linda Williams et de Ben Singer qui, dans les perspectives particulières qui sont les leurs, ont rendu compte avec le plus d'acuité des caractéristiques et des fonctions de la dimension mélodramatique du cinéma hollywoodien. Insistant dans la filiation du travail séminal de Christine Gledhill sur le fait que le mélodrame constitue finalement moins un genre que le *mode* fondamental de ce cinéma, Williams en a en effet récemment élargi les fonctions en redéfinissant ce dernier comme « une forme particulièrement démocratique et américaine qui vise à la révélation dramatique de vérités morales et émotionnelles à travers une dialectique entre pathos et action. »²⁵⁸ Pour l'historienne, dont la recherche prend aussi appui sur l'examen de films de Griffith, les qualités mélodramatiques d'une production filmique découlent de cinq caractéristiques principales, qui ont toutes été modernisées par le cinéaste-vedette de la *Biograph*. Sans entrer dans le détail de ces caractéristiques, on peut les énumérer succinctement : 1.) un ancrage initial et final dans un espace rural, empreint de quiétude et d'innocence, dont la crainte de la perte constitue l'enjeu central dramatisé par le récit ; 2.) une focalisation sur « un héros victime » dont les aventures tendent à faire reconnaître les vertus ; 3.) un réalisme inféodé à l'expression de « la passion et de l'action mélodramatiques » ; 4.) une dialectique de pathos et d'action qui joue sur l'irréversibilité du temps par l'entremise

²⁵⁶ Ce processus d'intégration narrative procède, selon Gunning, de la volonté de forger un nouveau public pour le cinéma, un public aussi bien composé de représentants de la classe ouvrière que de la classe moyenne. Voir T. Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film...*, pp. 89-90.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 95, pp. 106-107.

²⁵⁸ Linda Williams, « Melodrama Revised »..., p. 42. Voir également L. Williams, *Playing the Race Card : Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001 ; Robert Lang, *Le Mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. de l'américain par Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2008 [1989].

d'effets de reconnaissance ; 5.) un récit ouvertement manichéen, ordonné autour de la confrontation de personnages représentant le bien et le mal²⁵⁹. Ce sont là des données et des procédures qui cherchent à créer les conditions d'une épreuve de vérité par laquelle l'innocence et la vertu du protagoniste-héros peuvent se révéler de façon triomphante à la face du monde, reconnues à la manière d'un jugement d'ordre divin qui en éclaire la valeur indiscutablement morale. Autrement dit, une des fonctions primordiales du mode mélodramatique discuté par Williams consiste à souligner les qualités résolument méritoires de l'entreprise menée par le protagoniste.

Toutefois, si l'exaltation de cette vérité profonde et la norme morale qu'elle reconduit constituent bien une visée essentielle du mode mélodramatique développé à Hollywood, Ben Singer a relevé – et cela nous amène à notre premier point, soit l'opposition tendancielle à la culture moderne – que là n'était pas sa seule fonction²⁶⁰. A ce titre, il convient d'indiquer que si la conception du mélodrame cinématographique de Singer s'accorde bien avec celle de Williams, elle met plus nettement l'accent sur la tradition sensationnaliste associée à ce genre, c'est-à-dire sur la violence, l'action, l'épouvante, les surprises et le caractère spectaculaire hérités des « *10-20-30 blood-and-thunder stage melodrama* » du tournant du XIX^e siècle²⁶¹. Si bien que, d'après Singer, le mode *et* le genre mélodramatiques s'inscrivent dans un ensemble de pratiques sociales et de loisirs à sensations émergents – comme la presse illustrée, avec son imagerie déconcertante, les parcs d'attraction, le vaudeville, les spectacles burlesques et « l'esthétique de l'étonnement » propre au cinéma des attractions qu'a décrit Tom Gunning – qui participent tous de l'adaptation de la société américaine aux nouvelles conditions perceptives et de vie de la modernité. En ce sens, la thèse de Singer, qui a fait débat parmi certains historiens du cinéma²⁶², s'élabore entre autres dans le sillage des observations du sociologue Georg Simmel relatives à l'avènement de la vie moderne et des commentaires succincts de personnalités comme Siegfried Kracauer et Walter Benjamin sur les rapports entre cinéma et modernité, notamment l'idée chère au second selon laquelle la fonction sociale la plus importante du cinématographe est d'« établir un équilibre entre l'homme et les appareils »²⁶³. Faisant le constat de la propension accrue du mélodrame scénique, au tournant du siècle, à se fonder sur l'hyperstimulation, l'excitation, les cascades et la vitesse²⁶⁴, Singer considère le genre mélodramatique en tant que modalité privilégiée de cette acclimatation

²⁵⁹ *Ibidem*, pp. 64-80.

²⁶⁰ Ben Singer, *Melodrama and Modernity...*

²⁶¹ *Ibidem*, pp. 6-7.

²⁶² Sur le débat autour des thèses de Singer et de Gunning, voir T. Gunning, « Modernity and Cinema : A Culture of Shocks and Flows... », pp. 297-315.

²⁶³ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1935], pp. 102-103.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 91-93.

des individus à la vitesse, à l'hétérogénéité, à l'intensité, à la discontinuité et à la complexité sensorielle de l'univers sociétal que la modernité tend à modeler. A la fois symptôme, modèle et conséquence de cette modernité, le cinématographe témoigne, d'après lui, avec le succès considérable du genre mélodramatique qu'il privilégie durant les deux premières décennies du XX^e siècle (Singer note que ce genre représente alors l'écrasante majorité de la production filmique), de l'importance de sa fonction d'intégrateur social au sein du contexte à la fois inquiétant, *choquant* et excitant d'un monde de plus en plus technicien, mécanisé et désindividualisé. Ainsi, que ce soit au cinéma ou sur scène, le mélodrame s'appuie selon lui sur la combinaison très variable des cinq caractéristiques distinctes, très proches de celles évoquées par Williams, dont les deux premières constituent le minimum requis : une polarisation morale, un sensationnalisme visuel, une tendance à l'émotionalisme, au pathos et une forme narrative non classique²⁶⁵.

Dans le prolongement des thèses de Singer et de Williams, j'aimerais postuler pour ma part que le mode mélodramatique *via* lequel les représentations filmiques tendent à atténuer les tensions entre l'individu et la modernité technologique s'expriment avec force au sein de l'imaginaire cinématographique américain contemporain. Au vu des objectifs de la présente recherche, je ne me prononce pas sur la postérité du mode mélodramatique durant les années qui séparent les premières décennies du cinéma de la période que j'ai délimitée, mais il me semble que l'on peut arguer que l'accès du personnage masculin à l'hégémonie masculine dans le cinéma contemporain procède souvent de stratégies mélodramatiques analogues : attester la prééminence sociale des valeurs qu'il incarne en insistant sur sa résistance physique (et donc morale) et en misant sur la dimension attractionnelle du film. Mais il est temps d'examiner à présent la pertinence de ces différents postulats dans la première partie de mon corpus.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 58.

Chapitre 3. Emergence du héros postindustriel : 1968-1987

En 1973, le sociologue et essayiste américain Daniel Bell publie *The Coming of Post-Industrial Society* (traduit en français sous la titre *Vers la Société post-industrielle*), un ouvrage important dans lequel il professe l'avènement d'une société prioritairement organisée autour du savoir théorique et de la technologie¹. Sous sa plume, l'éclosion de ce nouvel ordre social découle des mutations profondes que connaissent les structures de la société étasunienne (qui comprennent selon lui l'économie, la technologie et la structure professionnelle) à compter du début des années 1960, à l'instar de celles de nombre de pays développés. Ces mutations recouvrent d'après Bell cinq dimensions principales : la transition sectorielle d'une « économie de la production de biens à une économie de services » ; la prépondérance de « la classe des professionnels et des techniciens »² ; la « centralité du savoir théorique » ; une « maîtrise du développement technique et [le] contrôle normatif de la technologie » ; et la « création d'une nouvelle "technologie de l'intellect" ». »³ Conçue dans une optique prospective, la thèse développée par Bell insiste sur l'influence prépondérante prise par les sciences théoriques et les innovations technoscientifiques dans une société qui, sous le poids des nouveaux modes d'appréhension et de compréhension que ces dernières induisent, en vient à délaisser graduellement sa structuration industrielle à la faveur d'un système dit postindustriel : « La primauté de la théorie sur l'empirisme s'affirme, le savoir est codifié en systèmes abstraits de symboles qui permettent d'éclairer, comme toute axiomatique formalisée, les domaines les plus variés de l'expérience. »⁴

Ces quelques lignes n'ont pas, à l'évidence, la prétention de faire plus justice à la complexité du raisonnement déployé par le sociologue qu'aux qualités à certains égards prémonitoires qui lui ont été reconnues depuis. De cet ouvrage, je retiens surtout la représentativité de plusieurs phénomènes propres à la période : l'attention prêtée à l'essor scientifique et technologique qui caractérise l'Amérique dès les années 1960, essor dont l'ordinateur et sa vocation d'ordonnancement constituent sans doute l'expression la plus manifeste ; l'ampleur des bouleversements impliqués par ces développements et qui l'informent en retour ; l'effort de réflexivité qui est produit à l'endroit de cet essor et le rôle que jouent les sciences et les technologies, mais aussi, et sans doute plus encore, les images que l'on a de ces sciences et de ces technologies, les concepts qu'on en extrapole pour tenter de saisir ces mutations. Bien qu'il soit

¹ Daniel Bell, *Vers la Société post-industrielle*, trad. de l'anglais par Pierre Andler, Paris, Robert Laffont, 1976, [1973].

² L'appellation de « *professional and technical class* » renvoie chez Bell à un ensemble particulier de salariés qui, pour la plupart, ont suivi un cursus universitaire ou entrepris des études spécialisées. *Ibidem*, pp. 49-50.

³ *Ibidem*, pp. 49-50.

⁴ *Ibidem*, p. 56.

difficile de dissocier la modernité technologique de ses modalités d'appréhension, tant elles se croisent et s'entremêlent, je veux en somme moins parler ici de la part avérée qu'auraient prise ces innovations technologiques dans les changements de paradigmes politiques, économiques, sociaux et culturels qui se font alors jour aux Etats-Unis que des différentes tentatives de « remédiation », au sens que lui confèrent Jay David Bolter et Richard Grusin, c'est-à-dire la propension à essayer de comprendre ces changements à partir des diverses significations articulées à des technologies existantes. De ce point de vue, tout semble en effet indiquer que le « technologique » soit devenu, au sens propre comme au figuré, le grand interprétant d'un monde en pleine conversion. Le « post-industriel » de l'intitulé de l'ouvrage de Daniel Bell, à l'instar des autres appellations forgées en vue de qualifier et de sonder ces phénomènes – telle qu'une « postmodernité » nébuleuse –, l'exprime du reste assez bien : la période n'apparaît intelligible qu'à l'aune d'une prise en compte et d'une tentative de dépassement des catégories de pensée de l'ère (industrielle/moderne) qui est en train de s'achever et qui, à ce moment, se laisserait entrevoir pour ce qu'elle a été tout en masquant pour partie ce qu'elle est en train devenir. On retrouve là un procès qui, en fonction des cas, tend à assurer la naturalisation d'un médium par l'entremise de la dénaturalisation de ceux qui le précèdent⁵. Ce qui peut *grosso modo* renvoyer au changement d'échelle décrit par Marshall McLuhan, soit un passage du contenant au contenu par la voie duquel l'ancien médium s'historicise, se dénaturalise temporairement, livrant certaines de ses zones d'ombre, de ses lignes de force et de ses contours, et offrant par là au nouveau médium la possibilité de ne pas vraiment se dévoiler.

D'un autre côté, il s'avère que Bell laisse en majeure partie inexplorées les conséquences de cette révolution technologique sur les mentalités et les comportements. Tout au plus, l'auteur conclut-il de manière suggestive, au terme d'une réflexion engagée sur les rapports dialectiques entre déterminismes structurels et conscience individuelle, que « ce qui pourrait être en cause aussi, sur un tout autre plan, c'est une certaine idée de l'homme et de sa place dans l'univers. Nous assistons peut-être à une mutation qui ferait surgir du plus profond de la conscience une autre manière de concevoir l'homme et sa présence au monde. »⁶ On peut ainsi constater que, si l'argumentaire que le sociologue déploie sur cette période relève bien de la conviction partagée que l'évolution technologique est à la source de la plupart des transformations qui se produisent,

⁵ Pour Bolter et Grusin, aujourd'hui, « toute médiation est une remédiation », dans la mesure notamment où tout « acte de médiation dépend d'autres actes de médiation. » En ce sens, l'objectif de la remédiation est aussi toujours « de reformuler ou de réhabiliter d'autres médias. » Voir J. D. Bolter, R. Grusin, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁶ *Ibidem*, p. 56.

le regard résolument dépassionné qu'il pose sur elles tranche avec les réactions anxieuses que ces changements engendrent par ailleurs⁷.

3.1. Résurgence du paradigme technophobe et déterminisme technologique

Comme je l'ai soutenu en introduction, les bouleversements technologiques conceptualisés par Bell émeuvent au sein la société américaine. Ils font l'objet d'un vif intérêt qui s'exprime sous la forme d'une réception à dominante pessimiste. Effectivement, par-delà les espoirs qu'elles créent et l'assentiment incontestable qu'elles emportent d'un côté, les vagues de découvertes scientifiques, d'institutionnalisation et de propagation technologiques qui marquent les débuts de cette société postindustrielle tendent à s'accompagner, d'un autre côté, d'une montée en puissance des préoccupations relatives aux conséquences négatives de la technocratie et à l'influence des technologies. A tel point que dans la foulée des craintes atomiques ayant marqué les années 1950, l'on peut y voir une résurgence actualisée du paradigme technophobe (et de son corollaire naturaliste) qui avait informé la dernière partie du XIX^e siècle. Outre le fait significatif que la plupart des études qui se sont penchées sur ce paradigme ont été conduites dans les années 1960 et 1970⁸, soit à l'époque même où il refait plus nettement surface, sa réapparition est attestée par la publication de toute une série d'ouvrages analytiques et d'essais philosophiques, qui, chacun à leur façon, font montre de craintes vis-à-vis de la technologie et d'un certain désenchantement quant aux bénéfices supposés de la modernité. Indépendamment de leurs sources, on y lit les dangers qu'elle pourrait représenter pour l'homme ainsi que la peur du renversement graduel des espoirs initialement éveillés par une vision progressiste de l'innovation technique. Dans ce registre, il faut invoquer *The Myth of the Machine*, de Lewis Mumford ; *The One-Dimensional Man*, d'Herbert Marcuse ; *The Technological Society*, traduction à succès de l'essai de Jacques Ellul *La Technique ou l'enjeu du siècle* ; *Computer Power and Human Reason : From Judgement to Calculation*, de Joseph Weizenbaum ; *Autonomous Technology*, de Langdon Winner ; *The Greening of America*, de Charles Reich ; ou encore *Technophobia*, d'Hal Hellman⁹. Très marquée par l'angoisse de l'assujettissement de l'homme à un nouvel ordre technologique autonome, cette

⁷ Si Bell évoque les « effets adventices – au deuxième, voire troisième degré » du progrès technique, il conclut, non sans ce qui apparaît aujourd'hui comme un certain optimisme, que « cet état de choses n'est nullement inévitable », car « [l']évaluation de la technologie est à notre portée. » *Ibidem*, p. 63.

⁸ La coïncidence n'échappe d'ailleurs pas à Leo Marx, ainsi qu'il le souligne dans L. Marx (dir.), *The Pilot and the Passenger...*, pp. 179-207.

⁹ Lewis Mumford, *Le Mythe de la machine. La Technologie et le développement humain*, Tome 1, trad. de l'américain par Léo Dilé, Paris, Fayard, 1973 [1967], *Le Mythe de la machine. Le Pentagone de la puissance*, Tome 2, Paris, Fayard, 1974 [1967] ; Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. de l'anglais par Monique Wittig et l'auteur, Paris, Les éditions de Minuit, 1968 [1964] ; Jacques Ellul, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Economica, 1990 [1967] ; Joseph Weizenbaum, *Puissance de l'ordinateur et raison de l'homme. Du jugement au calcul*, trad. de l'américain par Marie Thérèse Margulici, Boulogne-sur-Seine, Editions d'informatique, 1981 [1976] ; Charles A. Reich, *The Greening of America*, New York, Random House, 1970 ; Hal Hellman, *op. cit.* ; Langdon Winner, *Autonomous Technology. Technics-out-of-control as a Theme in Political Thought*, Cambridge and London, MIT Press, 1977.

littérature relativement hétérogène laisse surtout transparaître la peur d'une standardisation généralisée des modalités sociales d'existence qui fractionnerait l'individu autant qu'elle l'indifférencierait.

A propos du phénomène d'« automation humaine », Lewis Mumford explique par exemple :

« Au cours des quatre derniers siècles, la tradition la plus ancienne de la polytechnologie, où les agents humains, les outils et ustensiles, et les procédés de travail, ainsi que l'habitat, naturel et humain, se trouvaient en constant jeu réciproque, fut remplacée par un système qui donnait la préséance à la machine avec ses mouvements répétitifs, ses processus dépersonnalisés, ses buts quantitatifs abstraits. »¹⁰

Dans une perspective voisine, Herbert Marcuse avance, près de dix ans plus tôt, que « [a]ujourd'hui la réalité technologique a envahi [l']espace privé et l'a restreint. L'individu est *entièrement* pris par la production et la distribution de masse et la psychologie industrielle a depuis longtemps débordé l'usine »¹¹, tandis que Joseph Weizenbaum estime que « les relations au départ si innocentes » de l'homme avec ses prothèses technologiques l'invitent désormais « à s'efforcer de devenir une intelligence désincarnée, à devenir lui-même un instrument, une machine. »¹² Quant à Jacques Ellul, il constate que l'homme, d'ordinaire « fait pour avoir de la place, un espace où ses muscles jouent et son regard se perd, des pièces où il peut se mouvoir », est maintenant radicalement déterminé par le caractère impersonnel et urbain de ses nouvelles circonstances de vie, « enclos par les règlements et les nécessités architecturales de la surpopulation dans un réduit de trois mètres sur trois, qui débouche sur le monde anonyme des rues. »¹³ L'historien, qui n'est pas en reste quand il s'agit de s'étendre sur les conséquences de ces changements, considère que « [la] technique a déjà pénétré profondément dans l'homme », tant et si bien qu'elle a altéré irrémédiablement son environnement et son rythme de vie naturels : « Il est fait pour l'unité de son être et il se trouve écartelé par toutes les forces de ce temps. »¹⁴ Et l'auteur de relever que « le “joyeux robot” n'est pas encore né. »¹⁵

La fortune publique et parfois critique de ces publications atteste un intérêt patent à l'égard des questions ayant trait au caractère contraignant, voire déshumanisant de l'emprise technologique. Les avancées dans le domaine des technologies peinent à concrétiser l'idéal de progrès qui, dans l'esprit de beaucoup, sous-tendait encore leur réalisation quelques décennies plus tôt –

¹⁰ L. Mumford, *op. cit.*, Tome 2, p. 219.

¹¹ H. Marcuse, *op. cit.*, p. 35.

¹² J. Weizenbaum, *op. cit.*, p. 19.

¹³ J. Ellul, *op. cit.*, pp. 290-291.

¹⁴ *Ibidem*, p. 356.

¹⁵ *Ibidem*, p. 372.

habituellement sous l'appellation de *mechanic arts* – et elles se révèlent à l'inverse, aux yeux de nombre de ces auteurs (dans une perspective humaniste « classique »), porteuses d'un potentiel d'aliénation en voie de réalisation. Or, comme je l'ai postulé, la coïncidence de ce phénomène avec ce qui a pu être désigné comme une importante « crise de la masculinité » permet d'arguer que ce sentiment de déshumanisation se superpose, du moins partiellement, avec celui de dévirilisation qui marque ce temps¹⁶. Pour le dire autrement, les changements propres à la société postindustrielle augureraient, dans l'imaginaire social, d'un étiolement des conditions de possibilité et d'exercice d'une masculinité de forme hégémonique¹⁷. Sans pour autant s'explicitier dans ces termes, que ce soit sur un plan matériel ou fantasmatique, ils remettraient en cause les pratiques, les savoirs et les valeurs qui sont au principe de la masculinité en tant que point d'appui d'une prééminence sociale.

Deux perceptions dominantes de l'objet « technologie » semblent participer plus particulièrement de ce sentiment. De façon très schématique, on peut dire qu'il y a d'une part le pouvoir d'abstraction associé à la technologie, la propension qu'on lui prête à complexifier l'environnement et les pratiques sociales de manière si profonde qu'elle les dénaturerait. L'idée est là que l'artificialité technologique a tant et si bien contaminé le contexte dans lequel elle s'insère, qu'elle lui a fait perdre toute substance réelle ou naturelle, qu'elle en a liquidé l'authenticité fondamentale. Comme le remarque Leo Marx dans un article dédié aux origines de ce qu'il appelle le « pessimisme postmoderne », le concept de technologie recouvre dans la seconde moitié du XX^e siècle un éventail de significations et de connotations bien moins matérielles que les « *mechanic arts* » qui le précèdent¹⁸. Dans les systèmes technologiques, « la limite entre les artéfacts et les autres composants auxquels ils sont reliés de façon intriquée – conceptuel, institutionnel, humain – est estompée et souvent invisible. »¹⁹ Aussi, selon Marx, « en vertu de son caractère abstrait et englobant, et de sa capacité à évoquer l'interpénétration inextricable entre (par exemple) les pouvoirs de l'ordinateur et les pratiques bureaucratiques de

¹⁶ Sur la question de la « crise de la masculinité » qui apparaît à la fin des années 1960, je renvoie à l'ouvrage de Sally Robinson *Marked Men*. Prenant en compte certaines des interprétations dominantes qui ont été faites de cette crise, Robinson en restitue la complexité par l'insistance qu'elle met sur la dimension performative de la logique discursive de crise et sur la diversité des objectifs au service desquels cette logique peut être mise. Voir S. Robinson, *op. cit.*

¹⁷ Pour un exemple à la fois populaire et emblématique d'amalgame entre révolution technologique, mouvements d'émancipation féminine et sentiment de dénaturation des conditions de possibilité de la masculinité hégémonique, voir George F. Gilder, *Sexual Suicide*, New York, Quadrangle, 1973.

¹⁸ Suivant Marx, la montée de ce pessimisme est indissociable de la rupture qui s'est opérée au sein des mentalités durant le passage de l'époque moderne – encore en partie portée par les idéaux humanistes de la philosophie des Lumières, où la rationalité scientifique et les *mechanical arts* étaient tenus pour gages de progrès social – à la période postmoderne marquée par une idéologie technocratique en vertu de laquelle la technologie et son développement seraient devenus des objectifs en soi. Schématiquement, de la technologie comme moyen, on serait passé à la technologie comme fin. Voir L. Marx, « The Idea of "Technology" and Postmodern Pessimism », in M. Roe Smith and L. Marx (dir.), *op. cit.*, pp. 237-257.

¹⁹ *Ibidem*, p. 249.

grandes institutions modernes, la “technologie” (sans adjectif pour la spécifier) invite à des réifications sans fin. »²⁰ En ce sens, à l’instar du contexte industriel tel que le décrit Jackson Lears, la société postindustrielle tend à apparaître rapidement comme un espace inauthentique et détérioré, un lieu au sein duquel l’ubiquité technologique altère la stabilité des structures de pensée et des cadres cognitifs propices, entre autres, à l’édification de l’hégémonie masculine du Blanc de classe moyenne.

D’autre part, il s’avère que la technologie est de plus en plus considérée comme agent indépendant de l’histoire, une force dont l’omniprésence et l’omnipotence influent sur tous les aspects de la vie en société. Pour Leo Marx, cette perception est d’ailleurs liée à l’élargissement du spectre de significations recouvert par le vocable « technologie ». En effet, une des conséquences de cet accroissement a été l’investissement du terme par « un ensemble de propriétés et de potentialités métaphysiques » qui lui ont conféré l’apparence d’une « entité déterminée, un agent de changement social autonome et désincarné »²¹. Unifiée a posteriori sous l’appellation de « déterminisme technologique », cette conception renvoie, dans sa version pessimiste, à un renforcement tangible du sentiment de surdomestication qui marque le tournant du siècle écoulé. Très répandue, elle tient l’innovation technologique pour une source prédominante de changement socioculturel, postulant que les effets historiques de ces inventions surpassent considérablement, à la manière d’une réaction en chaîne de grande ampleur, les intentions des individus qui avaient présidé à leur genèse²².

Les indices de la blessure narcissique provoquée par cette impression d’assujettissement et de la réflexivité qu’elle implique abondent. Alors que Lewis Mumford se navre de « la préséance de la machine », Joseph Weizenbaum déplore un « inévitable technologique » dont le coût serait « la servitude et l’impuissance. »²³ Robert Heilbroner estime, quant à lui, que « la question troublante n’est plus de savoir ce que la technologie va faire de l’homme, mais ce que l’homme peut encore accomplir face à sa technologie. »²⁴ Pour sa part, Arthur Lewis édite en 1963 *Of Men and Machines*, un recueil d’écrits contemporains et plus anciens qui problématisent la relation entre l’homme et la machine à partir d’un rapport hiérarchique évoquant la dialectique hégélienne entre « maître et esclave ». D’après lui, la pertinence de l’établissement d’un tel panorama procède du fait que, sur un plan historique, « la position des machines par rapport aux hommes s’est déplacée

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² Pour un aperçu des origines de ce courant de pensée, dans ses actualisations optimistes et pessimistes, voir Merritt Roe Smith, « Technological Determinism in American Culture », in M. Roe Smith et L. Marx (dir.), *op. cit.*, pp. 1-35.

²³ J. Weizenbaum, *op. cit.*, p. 170.

²⁴ Robert L. Heilbroner, *op. cit.*, p. 7.

de la périphérie au centre, de la simple utilité à l'absolue nécessité. »²⁵ De son côté, dans la continuité des recherches qu'il mène sur la persistance du mythe pastoral aux Etats-Unis, Leo Marx publie en 1978 une généalogie de *the fatalistic view of technology* (la perception fataliste de la technologie) dans la culture littéraire nationale, un article dans lequel il insiste sur le fait qu'« un des défauts [de *The Machine in the Garden*] » est de ne pas être parvenu « à reconnaître adéquatement le fondement politique de l'engouement des Américains pour une vision pastorale du monde. »²⁶ Cherchant à combler cette lacune, l'auteur relève que dans la plus grande partie des représentations de la technique ou de la technologie à son époque, « l'entité est invariablement investie d'une sorte de vie ou d'un pouvoir indépendant, qui en fait dès lors l'agent premier du changement dans le monde. »²⁷ Pour Marx, ce « déterminisme technologique » est repérable dans des ouvrages aussi divers que ceux de Norman Mailer, Mitchell Goodman, Herbert Marcuse, Theodore Roszak, Charles Reich et Jean-François Revel : « En dépit de toutes les différences de points de vue représentées par ces livres, chacun donne à sa manière du crédit à l'idée de la "technologie" comme principe effectif d'autorité, de domination ou d'oppression aux Etats-Unis, ainsi qu'à la notion qu'une révolution contre elle est sur le point de se produire. »²⁸ D'après Marx, la révolution se laisse entrevoir à travers la propension de plus en plus marquée à réinvestir la nature de pouvoir face à une peur de l'altération des systèmes dominants de croyance²⁹. Enfin, il faut citer la tentative de synthèse et de déconstruction plus globale que Langdon Winner propose en 1977 avec l'ouvrage intitulé significativement *Autonomous Technology*. Empruntant à Ellul le concept de « technique autonome », Winner s'emploie à remonter aux origines du phénomène et à dévoiler la part sociale de son façonnement, interrogeant « les sentiments persistants de perplexité et de désorientation » induits par la technologie³⁰.

Naturellement, ainsi que Winner le fait remarquer, la crainte d'une forme d'animisme technologique n'a rien de nouveau en Occident. De *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) à *Erewhon* (Samuel Butler, 1872), « l'idée d'une technologie autonome a trouvé son expression dans un nombre considérable de romans, de poèmes, de pièces »³¹. Mais pour comprendre la singularité des inquiétudes auxquelles cette perception renvoie et ses conséquences supposées

²⁵ Arthur O. Lewis Jr., *Of Men and Machines*, New York, E. P. Dutton & Co., 1963, p. XV.

²⁶ L. Marx, *The Pilot and the Passenger...*, p. 197.

²⁷ *Ibidem*, pp. 200-201.

²⁸ *Ibidem*, p. 201.

²⁹ Je cite Leo Marx sur ce point, dans la mesure où son propos fait écho à celui de Robert Ray sur le « déni de la nécessité d'opérer un choix » dans le cinéma américain : « Investir une entité désincarnée comme "la machine" ou "la technologie" du pouvoir de déterminer des événements est une manière utile de justifier le désengagement de l'espace public et le retour à l'inaction et à l'espace privé. Dans le monde du pouvoir comme dans celui de l'art, la réponse pastorale au changement permet de se sentir dispensé, de façon réconfortante, de la complexité douloureuse du choix politique. » *Ibidem*, p. 207.

³⁰ L. Winner, *op. cit.*, p. 5.

³¹ *Ibidem*, p. 30.

pour la masculinité contemporaine, on peut s'arrêter un instant sur une idée-phare soutenue par Marshall McLuhan. En 1964, le sociologue des médias canadien déclare de manière relativement provocatrice que « l'homme devient, pourrait-on dire, l'organe sexuel de la machine, comme l'abeille du monde végétal, lui permettant de se féconder et de prendre sans cesse de nouvelles formes. »³² Pour neutre qu'elle soit sous sa plume, l'allégorie utilisée par McLuhan n'en éclaire pas moins à mon sens le problème fondamental posé à la masculinité par la soi-disant souveraineté des « machines » : l'idée maîtresse en est que, par son côté endémique, cette prépondérance machinique *naturalise* l'économie des transformations technologiques et alimente corrélativement la montée d'un sentiment de désessentialisation, de décentrement chez le sujet qui se pense masculin. En retournant les positions traditionnelles de sujet et d'objet, en renversant le rapport de pouvoir instrumental entre l'humain et la machine, la formulation du sociologue illustre la façon dont la machine prive fantasmatiquement l'homme de la prééminence « naturelle » qu'il revendique, l'évinçant du même coup de son surplomb social. Défait, relégué à la fonction accessoire de rouage de la croissance technologique, l'individu masculin se voit alors astreint à une activité de reproduction que la culture occidentale perçoit le plus souvent comme éminemment féminine. Ainsi, la contingence de la tâche qui lui est assignée permet de prendre ici la juste mesure de l'atteinte symbolique que la perception naturalisée d'une prépondérance technologique est susceptible de lui porter, expliquant par là le caractère traumatique des dangers que cette perception engage pour l'hégémonie masculine. Et il en va dans un certain sens de même de la technologie en tant qu'agent de complexification ou d'abstraction du monde, ces diverses opérations étant *in fine* corrélées à une même désingularisation de l'homme, à l'impossibilité de pouvoir s'imaginer à l'origine de ses actes, comme sujet libre, actif et autonome au sein d'une société de masse.

C'est en conséquence parce qu'elle s'articule prioritairement, à l'instar de son expression à la fin du XIX^e siècle, à des enjeux de pouvoir, mais aussi de singularité, de naturalité, d'intégrité corporelle, de capacité d'agir et de supériorité qu'il me paraît pertinent de considérer l'opposition contemporaine entre « l'homme et la machine » sous l'angle du rapport antagoniste entre la masculinité et la modernité technologique. Partant, le rapprochement que j'effectue entre la catégorie de l'homme et le concept de « masculin » dans cet antagonisme ne se justifie pas seulement sur la base du constat que la masculinité blanche, hétérosexuelle et de classe moyenne tend encore, le plus souvent, à représenter la quintessence de l'homme aux Etats-Unis. Il s'appuie sur le fait que la technologie et l'écheveau de pratiques et de significations dans lequel elle s'inscrit sont devenus la matrice d'intelligibilité privilégiée – et en même temps, semble-t-il, une

³² M. McLuhan, *op. cit.*, p. 67.

forme de bouc émissaire – du sentiment de dévirilisation qui traverse la société américaine actuelle.

Cela signifie-t-il pour autant que les productions culturelles et les discours qui mobilisent ou problématisent la relation conflictuelle entre « l'homme et la machine » ne sont envisageables qu'à l'aune des enjeux de pouvoir, de naturalité, de singularité sous-jacents à l'opposition entre la masculinité et la modernité technologique ? Certains des exemples évoqués au chapitre précédent permettent de soutenir le contraire. Dès lors, je veux surtout suggérer qu'il s'agit là d'une relation référentielle de prédilection, une relation dont la prévalence pourrait au demeurant expliquer l'intérêt constant dont ces représentations font l'objet et le plaisir qu'elles suscitent, en particulier au cinéma. En mettant en relation l'innovation technologique avec la crise de la masculinité, je cherche donc moins à arguer que celle-là constitue le principal facteur explicatif de celle-ci, qu'à donner de la visibilité au rôle imaginaire que les technologies jouent dans l'appréhension de cette crise. Le cas de la Guerre du Vietnam me paraît d'ailleurs exemplaire d'un tel lien. Si la défaite tactique de l'intervention de l'armée américaine a profondément mis à mal l'image à la fois désintéressée et efficiente du soldat, il faut constater, avec Susan Jeffords et Sylvestre Meininger notamment, qu'au sein des récits relatifs à ce conflit, la déconvenue militaire n'est jamais mise sur le compte d'un quelconque manquement de la part de ces hommes de terrain³³. Au contraire, en vertu d'une tendance révisionniste typique des années 1970 et 1980, elle est systématiquement corrélée à la faiblesse intrinsèque de la bureaucratie washingtonienne de l'époque, aux groupes de technocrates qui ont empêché ces hommes de gagner ainsi qu'à l'inefficacité d'un dispositif technologique montré, finalement, comme « dérisoire » en comparaison de la détermination humaine symbolisée par la résistance vietnamienne. De sorte que le nombre considérable de films qui ont touché aux conséquences de cette guerre pointe le fait que c'est dans les représentations cinématographiques que l'on peut aller chercher les manifestations les plus éclatantes de cette relation conflictuelle.

3.2. Catastrophe, horreur et science-fiction : le cinéma de la nature et de l'homme

On a eu l'occasion de le signaler, la question du rapport équivoque entre la masculinité et la modernité technologique a déjà été partiellement défrichée dans les études filmiques, même si elle est restée majoritairement cantonnée aux productions des années 1980 ou issues du genre de la science-fiction. Aussi, outre la nécessité qu'il y aura de mentionner ces différents travaux, l'apport de la présente recherche pour la première période que j'entends aborder ne peut, me semble-t-il,

³³ S. Jeffords, *The Remasculinization...* ; S. Meininger, « *Apocalypse Now – Platoon* : masculinité, modernisme et culture de masse dans le cinéma américain de la guerre du Viêt-nam », in Odile Krakovitch et Geneviève Sellier (dir.), *L'Exclusion des femmes, masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, éditions Complexe, 2001, pp. 129-167.

se situer véritablement qu'à deux niveaux : dans un décroisement plus net de la question en termes de périodisation et de cartographie des genres, ainsi que dans la mise en évidence d'un certain nombre d'éléments qui permettront de dégager la spécificité historique des modes de représentation de la masculinité qui sont liés à cette période.

Il y a inévitablement une part d'arbitraire dans le fait de borner un intervalle au sein duquel la masculinité en serait venue, d'une année à l'autre, à se définir à partir d'un rapport plus distinctement antagoniste avec la modernité technologique. D'autant qu'on se souvient que cet antagonisme est un trait variable, mais constitutif de l'identité masculine américaine telle qu'elle se conçoit dès la fin du XIX^e siècle. Néanmoins, certains événements clés relatifs à la production cinématographique de la fin des *sixties* me paraissent autoriser la délimitation lâche d'une période – 1968 à 1987 – au sein de laquelle une telle intensification devient perceptible. Si bien que, à l'instar des écrits qu'on a pu évoquer plus haut, l'intérêt des films américains pour les questions touchant aux rapports entre masculinité et technologie peut aussi être rapportée à l'apparition de la société postindustrielle. Le plus significatif des faits attestant cette corrélation est sans conteste l'arrivée progressive et conjointe sur le devant de la scène, à compter des succès de *Planet of the Apes* et de *2001 : A Space Odyssey* en 1968 ainsi que de *Airport* en 1970, de la science-fiction et du film catastrophe comme genres filmiques de premier plan à Hollywood³⁴. Considérés parfois comme des « cousins germains »³⁵, au point où certains films de science-fiction sont couramment étudiés en tant que productions catastrophe, ces deux genres articulent en effet, comme on va le voir, l'essentiel de leur travail narratif à la résorption des tensions entre masculinité et modernité technologique, en axant leur récit sur la trajectoire de personnages masculins qui ont été explicitement ou implicitement décentrés par cette dernière. Pour prendre la mesure de ce double phénomène, on peut commencer par en évoquer les exemples les plus illustres comme *The Towering Inferno* (1974), *The Poseidon Adventure* (1972), *Earthquake* (1974), *Logan's Run* (1976), la trilogie *Star Wars* (1977, 1980, 1983), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Alien* (1979), *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982), *WarGames* (1983) ou encore *The Terminator* (1984), *Back to the Future* (1985), *Robocop* (1987) et *Predator* (1987). Mais il importe également de citer certaines productions plus mineures, que ce soit du point de vue de leurs ambitions commerciales ou de leur réception publique et critique : *Colossus : The Forbin Project* (1970),

³⁴ Certes, ainsi que Stephen Keane le relève, le cinéma catastrophe et le film de science-fiction connaissent des cycles de production importants dans les années 1930 et, à plus forte raison, dans les années 1950. En outre, si les films catastrophe des années 1930 (*San Francisco*, 1936 ; *In Old Chicago*, 1937 ; *Suez*, 1938 ; *The Rains Came*, 1939) se distinguent aisément de ceux de science-fiction, leur hybridité apparaît plus clairement dans les productions des années 1950. Mais le virage décisif qu'ils amorcent au tournant de 1970 est, de l'avis de tous, sans commune mesure avec ces cycles précédents, qu'il s'agisse de l'ampleur des productions, de leur succès ou de la légitimité culturelle qui leur est associée.

³⁵ R. Moine, *op. cit.*, p. 73.

Zardoz (1974), *Rollerball* (1975), *Futureworld* (1976), *Demon Seed* (1977), *The Black Hole* (1979), *Saturn 3* (1980), *Flash Gordon* (1980), *Tron* (1982), *Brainstorm* (1983), *2010 : The Year We Make Contact* (1984), *Dune* (1984), *Runaway* (1984), *D.A.R.Y.L.* (1985), *Brazil* (1985), *Short Circuit* (1986), *The Fly* (1986), etc.

Bien que la coïncidence historique entre l'arrivée sur le devant de la scène des films catastrophe et de science-fiction motive en partie le rapprochement que j'opère entre les deux genres, elle ne suffit pas à en éclairer la complicité générique. Pour saisir toute la pertinence d'une telle association et l'indice qu'elle constitue du renforcement des tensions entre masculinité et technologie, il faut se pencher brièvement sur les visées de ces films et la nature du travail qu'ils accomplissent. Dans son essai *The Imagination of Disaster* de 1965, Susan Sontag anticipe ce lien de parenté générique en appréhendant la science-fiction filmique à l'aune d'une « esthétique de la destruction »³⁶. Par-delà cette corrélation d'ordre iconographique, l'essayiste relève ensuite fort à propos qu'avant les années 1950 « la menace pour l'homme, sa propension à la déshumanisation, se situait dans sa propre animalité. Maintenant, le danger est compris comme résidant dans son aptitude à pouvoir être transformé en machine. »³⁷ Sontag reconnaît ainsi une visée discursive semblable à la majorité des films participant de l'imaginaire de la catastrophe qu'elle s'évertue à cerner. Partant, on peut postuler que c'est surtout dans la contiguïté de leur travail thématique, c'est-à-dire dans le caractère à la fois technophobe et naturaliste (au sens éthique du terme) de leurs traditions discursives respectives que réside la communauté de valeurs défendues par ces genres.

Concernant le cinéma catastrophe, Michael Ryan et Douglas Kellner estiment par exemple que, dans les années 1970, ces films « représentent une société en crise, qui cherche à résoudre ses problèmes sociaux et culturels à travers la légitimation ritualisée de la capacité d'un homme fort à diriger, le renouveau des valeurs morales traditionnelles et la régénération d'institutions comme la famille patriarcale. »³⁸ Ces réalisations s'attacheraient de la sorte à prévenir « des dangers d'un capitalisme de corporation sans limites et montrer comment la quête immodérée de profits, hors de tout contrôle, mène à la catastrophe. »³⁹ Certes, les auteurs notent que les discours véhiculés par ces films sont prédominamment d'inspiration « technocratique », en particulier *Airport*. Mais ils indiquent aussitôt que cette tendance va en s'infléchissant d'une production à l'autre, débouchant rapidement sur une « vision létale de la réalité matérielle, propre à susciter la

³⁶ Voir Susan Sontag, « The Imagination of Disaster », in Sean Redmond (dir.), *Liquid Metal, The Science Fiction Film Reader*, London and New York, Wallflower Press, 2004 [1965], pp. 40-47.

³⁷ *Ibidem*, p. 46.

³⁸ Michael Ryan and Douglas Kellner, *Camera Politica : The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 52.

³⁹ *Idem*.

peur » : « Si *Airport* se termine avec un avion intact, *Poseidon* s'achève avec un bateau renversé et un prêtre mort, tandis que *Inferno* se conclut avec un gratte-ciel brûlé, et que *Earthquake* ne laisse rien debout. »⁴⁰ Cette perception de la dangerosité technologique est du reste accréditée par Maurice Yacowar, qui, dans son énumération des conventions propres aux films du genre, souligne :

« Les technologies mènent l'homme à la catastrophe, en avion ou en bateau, par la voie des créations qui le dominent. [...] Le produit du travail de l'homme est aussi dangereux que ses robots, ses monstres, ses modes de transports de plaisance ou même les écouteurs, qui, dans [*The*] *Towering Inferno*, rendent le garçon sourd aux dangers qui l'entourent. »⁴¹

Mais c'est sans conteste à Mary Ann Doane qu'on doit d'avoir le mieux montré la dimension éminemment technologique de la catastrophe, telle qu'on la perçoit aujourd'hui : « La catastrophe semble toujours [...] être liée à la technologie et à son effondrement potentiel. »⁴² Et cela, au point où les catastrophes « naturelles » sont, d'après elle, désormais perçues comme des cataclysmes technologiques, des événements attestant l'incapacité des techniques à saisir ou à prédire ces phénomènes environnementaux⁴³. Dans le sillage de Ryan et Kellner, mais surtout de Doane, Geoff King met également en exergue la dimension technophobe du genre en concluant que « les représentations de la catastrophe peuvent être lues comme des moments où la foi en la science et la technologie est mise en cause. »⁴⁴ A partir de là, King distingue deux types de films catastrophe : ceux où « la catastrophe est directement causée par un échec ou un usage arrogant de la technologique » et ceux, qui ne « blâment pas la technologie en tant que telle, mais démontrent ses limites, son incapacité à toujours garantir une solution ou à apporter un avertissement suffisant. »⁴⁵ Enfin, opérant un rapprochement entre les films récents de science-fiction et catastrophe, Geoff King s'appuie sur les travaux de Nick Roddick pour signifier que le genre catastrophe tend surtout à user du motif du dérèglement environnemental afin de révéler un

⁴⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁴¹ Maurice Yacowar, « The Bug in the Rug : Notes on the Disaster Genre », in Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre : Theory and Criticism*, Metuchen, Scarecrow Press, 1977, p. 100. A noter que, dans la reprise de son article dix-huit années plus tard, Yacowar a significativement remplacé le terme « man » par « people ». Voir M. Yacowar, « The Bug in the Rug... », in B. K. Grant (dir.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 272.

⁴² Mary Ann Doane, « Information, Crisis, Catastrophe », in Patricia Mellencamp (dir.), *Logics of Television, Essays in Cultural Criticism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, p. 229.

⁴³ Comme on le verra au chapitre suivant, des films comme *Twister*, *Dante's Peak* et *2012* sont particulièrement exemplaires de cet amalgame entre désastre environnemental et faillite technologique. L'imaginaire de la technologie devient la source de la catastrophe et non pas seulement un paravent inefficace devant elle. Réciproquement, plusieurs films de la période 1968-1987, tels *Superman* (1978) ou *Flash Gordon* (1980), corrélaient des catastrophes « naturelles » (tremblement de terre, éruption volcanique, etc.) à l'usage malveillant de technologies.

⁴⁴ Geoff King, *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London, New York, I. B. Tauris Publishers, 2000, p. 155.

⁴⁵ *Idem*.

« héros naturel » par opposition aux autorités officielles⁴⁶. Un « héros naturel qui émerge du chaos » et dont J. Hoberman relève, pour sa part, qu'il est « immanquablement un mâle blanc en uniforme »⁴⁷.

D'un autre côté, comme nombre de commentateurs l'observent, le thème de la technophobie représente aussi, et de manière encore plus flagrante, un leitmotiv au sein de la science-fiction cinématographique de cette période. D'après J.P. Telotte, les films de science-fiction se distinguent, dès la fin des années 1960, par un intérêt prononcé pour la manière dont « les derniers développements en science et dans la technologie pourraient affecter l'identité humaine »⁴⁸, tandis que Barry Langford parle d'une science-fiction filmique dont la tonalité dominante est « le plus souvent technoseptique, pour ne pas dire complètement technophobe », un genre profondément préoccupé par « les conséquences – généralement menaçantes – du changement technologique pour la société et l'identité humaines. »⁴⁹ Dans cette même perspective, Geoff King considère que « en dépit de toutes leurs différences, il y a des recouvrements entre la série des *Star Wars* et *2001* », particulièrement au sens où « *Star Wars* partage jusqu'à un certain point la vision négative de l'impact de la science et de la technologie qu'on trouve dans *2001*. »⁵⁰ Mais c'est Michael Ryan et Douglas Kellner qui ont insisté avec le plus de force sur les dimensions à la fois technophobe et naturaliste des discours des films de science-fiction de l'époque, soulignant que « dans les années 1970, la technologie servait fréquemment de métaphore pour tout ce qui menaçait les arrangements sociaux “naturels”, et les valeurs conservatrices associées à la nature étaient généralement mobilisées comme des antidotes à cette menace. »⁵¹

Au vu des observations qui ont été faites dans le chapitre précédent, il y a donc tout lieu de penser que la « nature » pointée par Ryan et Kellner constitue le point nodal des films de science-fiction et catastrophe contemporains. Alors que la science-fiction tend à mettre en évidence les effets avilissants de l'omniprésence technologique, en vue de célébrer les vertus régénératrices de la nature et du héros qu'elle dévoile, le cinéma catastrophe convoque le pouvoir salvateur des éléments naturels afin de mettre en lumière le déclin moral de la civilisation moderne qu'induit la

⁴⁶ G. King, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁷ J. Hoberman, « *Nashville* Contra *Jaws*, or “The Imagination of Disaster” revisited », in Thomas Elsaesser, Alexander Horwath and Noel King (dir.), *The Last Great American Picture Show : New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004 [1975], p. 198.

⁴⁸ J.P. Telotte, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁹ Barry Langford, *Film Genre : Hollywood and Beyond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 198, p. 183.

⁵⁰ G. King, *op. cit.*, pp. 76-77. Sur l'image principalement négative de la technologie dans le cinéma de science-fiction des années 1970 et 1980, voir : Steven L. Goldman, « Images of Technology in Popular Films : Discussion and Filmography », in *Science, Technology, & Human Values*, vol. 14, n°3, 1989, p. 275-301 ; Anton Karl Kozlovic, « Technophobic Themes in Pre-1990 Computer Films », in *Science as Culture*, vol. 12, n°3, p. 341-373.

⁵¹ M. Ryan and D. Kellner, « Technophobia », in Annette Kuhn (dir.), *Alien Zone : Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, New York, London, Verso, 1990, p. 58.

prolifération des usages de la technologie. D'ailleurs, on voit que les commentaires de Ryan et Kellner au sujet de la dimension technophobe des films de science-fiction contemporains s'appliquent avec aisance au genre catastrophe :

« [L]es films technophobes sont aussi un espace où la métaphore de la nature [...] peut être déconstruite de la façon la plus saillante. [...] la technologie représente l'artifice par opposition à la nature, le mécanique par opposition au spontané, le régulé par opposition au libre, un égalisateur par opposition à un promoteur de distinction individuelle ».⁵²

En d'autres termes, comme le précise les deux chercheurs, la nature n'est jamais (à l'instar du « sexe »), dans ces films, une cause « naturelle », une ontologie ou un régime de vérité, qui fonderait le pouvoir des hommes et des institutions qui sont mises en scène, mais elle est au contraire le produit direct de ces institutions. Au sein de ces récits, elle n'a donc de signification qu'en tant qu'« Autre de la technologie urbaine », elle est le repoussoir technologique et paradoxal – dans le sens où elle est opposée à la médiation qui lui permet d'exister – de ce qui vise à être désigné comme artificiel, médiat, et anormal⁵³.

Cela n'apparaît pas clairement au premier abord, mais l'enthousiasme suscité par un autre genre filmique des années 1970 et 1980 me semble également témoigner, à sa façon, de l'attention marquée que le cinéma voue aux contradictions entre masculinité et technologie. Ce genre, c'est le film d'horreur, dont Carol Clover a montré, dans un des premiers ouvrages à envisager ce genre à l'aune d'une perspective *gender*, que certaines des actualisations thématisent à l'époque les relations entre identité de genre et technologie. D'après elle, c'est le cas du *slasher* notamment, sous-genre né en tant qu'appellation à cette période et dont les situations sont ancrées dans le domaine du « prétechnologique ». Le *slasher* confronte en effet des personnages pourvus d'accessoires technologiques – typiquement des « armes à feu, des téléphones, des alarmes à incendie, des ascenseurs, des sonnettes de porte et des moteurs d'automobile » inefficaces ou défectueux – à la force brute et primitive d'un tueur en série structuré du côté de la nature sauvage ou ambivalent⁵⁴. Muni d'un couteau, d'une hache, d'une machette, d'un marteau voire, à la rigueur, d'une tronçonneuse, celui-ci révèle la pénétrabilité/féminité d'une jeunesse rendue

⁵² M. Ryan and D. Kellner, *Camera Politica...*, p. 58.

⁵³ *Ibidem*, p. 250.

⁵⁴ C. Clover, *Men, Women, and Chain Saws...*, p. 31. Concernant les visées masculinisantes de ce cinéma, je renvoie à la réflexion plus générale que Clover conduit sur le cas de la *Final girl* en tant que « mâle transformé » et donc foyer identificatoire privilégié pour le spectateur masculin. L'auteure y parle du *slasher* comme d'un « exercice de lecture profondément masculin », dans le sens où l'expérience masochiste que l'identification aux victimes offre au jeune mâle lui permettrait d'éprouver une vulnérabilité d'autant plus forte et jubilatoire qu'elle finit toujours par être contrebalancée par le triomphe de la *Final girl*, c'est-à-dire d'une femme masculinisée (qui n'arbore aucun des signes inquiétants de la féminité), qui parvient à anéantir ou à neutraliser momentanément le tueur. *Ibidem*, pp. 42-64, pp. 52-53.

vulnérable par le déclin « libertaire » de ses mœurs et son recours à la technologie. Il en est ainsi dans des productions populaires telles que *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Jaws* (1975), *The Hills Have Eyes* (1977), *Eyes of Laura Mars* (1978), *Halloween* (1978), *Friday the 13th* (1980), *A Nightmare on Elm Street* (1984) et de certaines de leurs innombrables *sequels*. Sans être un *slasher* à proprement parler, *Jaws* paraît ici exemplaire d'une production à la croisée entre les films d'horreur et catastrophe⁵⁵. A travers les ravages corporels et économiques infligés par son requin, le film de Steven Spielberg s'attache en effet à mettre en garde contre les dangers liés à la cupidité commerciale, la dépendance technologique et à la permissivité des mœurs au sein d'une petite communauté insulaire dont l'appellation – Amity Island – se veut allégorique de la convivialité américaine⁵⁶. Créature à la fois longue et profonde, monstre phallique et trou béant, le Grand Blanc personnifie sur un mode métaphorique un dérèglement de la nature contingent à l'avidité matérielle des humains, un mélange pathologique de masculin et de féminin, de « phallus monstrueux et de vagin denté », qui constitue une infraction à la différence des sexes aussi bien qu'à la limite entre nature et culture⁵⁷. Ainsi, en parallèle de son association originelle aux forces de la nature, le requin se voit fréquemment référé au domaine de la technologie destructrice et du divertissement : Matt Hooper, le personnage du scientifique interprété par Richard Dreyfuss, le qualifie par exemple de « mécanique parfaite, une machine à manger » [*a perfect engine, an eating machine*], alors qu'il apparaît sous la forme d'un jeu vidéo quelques instants plus tard et que le pêcheur Sam Quint (Robert Shaw) le rapporte, quant à lui, à la bombe d'Hiroshima⁵⁸. De façon plus intéressante encore, la quasi-absence visuelle du monstre jusqu'au dernier quart du film, les plans subjectifs de la bête alliés à l'usage systématique de son thème musical, les spéculations continues des différents personnages sur la taille de sa gueule, sur sa longueur ou sur sa puissance hors du commun sont autant de signes de la nature profondément

⁵⁵ Hoberman parle notamment de *Jaws* comme d'un film de monstre et catastrophe à la fois, alors que Ryan et Kellner le traitent à la suite du film catastrophe, dans la section qu'ils dédient aux films d'épouvante. J. Hoberman, *op. cit.* ; M. Ryan and D. Kellner, *Camera Politica...*, pp. 60-65.

⁵⁶ Steven Spielberg s'appuiera sur un même schéma quelques années plus tard dans *Jurassic Park* (1993), où la mise en danger des vies humaines liées à l'exploitation touristique des dinosaures génétiquement recréés sert à dénoncer les dérives d'une science folle, dont les commanditaires sont aveuglés par leurs ambitions commerciales. Dans le film, ce discours aux résonances technophobes est notamment incarné par le personnage du mathématicien Ian Malcolm. Interprété avec une certaine dose d'ironie par Jeff Goldblum, celui-ci se fait le chantre d'une version dévoyée de la théorie du chaos afin de mettre le propriétaire du parc sévèrement en garde contre les conséquences dramatiques de son entreprise. Il prophétise notamment une révolte inévitable de la nature à l'encontre des limites artificielles qu'a tenté de lui imposer la culture : « *nature finds a way* » rappelle-t-il à qui veut bien l'entendre.

⁵⁷ J. Hoberman, *op. cit.*, p. 212. Sur la question du « vagin denté » dans *Jaws*, voir aussi B. Creed, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁸ J. Hoberman relève non seulement que « *Jaws* est hanté par l'idée de l'holocauste nucléaire et la crainte d'une riposte rétributive », mais aussi que le film est sorti à la date du 30^{ème} anniversaire du bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki. *Ibidem*, p. 212. En outre, la référence du personnage de Quint à la bombe représente l'expression manifeste d'une peur que Robin Wood perçoit de façon plus diffuse dans l'imaginaire horrifique de l'époque. En effet, Wood associe aussi la puissance muette, destructrice et en fin de compte inexplicable de monstres comme Michael (*Halloween*) ou Jason (*Friday the 13th*) à une peur du nucléaire. Voir Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University press, New York, 1986, pp. 169-172.

incompréhensible, insolite et inimaginable, propre aux dimensions technologique et sexuelle du phénomène que cette bête est censée recouvrir⁵⁹. Devant une telle menace polymorphe, et au vu de la mise en échec des représentants masculins des classes élevée et inférieure (le scientifique et le pêcheur), c'est à l'homme de loi, blanc, hétérosexuel et de classe moyenne (Martin Brody – Roy Scheider) que revient le privilège d'éradiquer le fléau et d'accéder à la masculinité hégémonique en rétablissant la naturalité des différentes lignes de partage que la bête et ses agissements remettent en cause.

Par ailleurs, Clover insiste fort justement sur ce qu'elle nomme le caractère « urbanoïaque » d'un grand nombre d'autres films d'horreur⁶⁰. Il s'agit pour elle d'une peur primale de la ville qui se retrouve très fréquemment dans certains récits issus du genre. Cette peur se traduit par le fait que beaucoup de ces films fondent leur univers sur une dichotomie genrée entre ville et campagne, prenant comme point de départ le passage de la première vers la seconde. Dans ce cadre, un peu à la manière du film catastrophe, la confrontation avec les forces fondamentales de la nature devient un test de virilité pour le héros, une épreuve teintée de darwinisme social à l'occasion de laquelle il peut mesurer combien son mode de vie urbain, confortable et artificiel, l'a surdomestiqué : « L'homme de la cité peut bien être riche, mais il est aussi ramolli ; et il est ramolli *parce qu'il est riche*. Si ramolli qu'on peut le violer. »⁶¹ La rudesse naturelle s'avère donc propice à entraîner la mise en relief de la face pénétrable du corps masculin et de la fébrilité de celui qui s'en est par trop éloigné. Clover cite dans ce registre les cas emblématiques de *Straw Dogs* (1971), *Delivrance* (1972), *The Hills Have Eyes* (1977), *Deadly Blessing* (1981), *Wolfen* (1981) et *Hunter's Blood* (1986). Autant de films (surtout des années 1970) où les contrastes terme à terme entre ville/campagne, naturel/technologique, sauvage/civilisé laissent poindre la peur d'une féminisation du corps masculin, de la perte d'une force vitale, engendrée par les modalités de la modernité urbaine.

Bien que la fonction que le film d'horreur assigne à la ville apparaît très prégnante, il serait erroné de conclure que l'influence de celle-ci ou de la technologie n'est, à l'époque, représentée que comme potentiellement dégénérante. Ainsi qu'on le verra, cette forme de déterminisme technologique tend aussi à renvoyer à des dérives d'un ordre inverse. C'est par exemple le cas du cycle de films de conspiration qui survient au milieu des années 1970, avec entre autres *The Parallax View* (1974), *Three Days of the Condor* (1975), *The Conversation* (1975), *All the*

⁵⁹ Dix ans plus tard, la créature chasserresse de *Predator* constitue un autre exemple frappant d'une monstruosité fondée sur la transgression de différences culturelles multiples. A la fois animale et anthropomorphe, cette créature est aussi, par ses différents attributs, simultanément moderne et primitive, sèche et visqueuse, blanche et noire, masculine et féminine.

⁶⁰ C. Clover, *op. cit.*, pp. 124-137.

⁶¹ *Ibidem*, p. 132.

President's Men (1976) et *Marathon Man* (1976)⁶². Rapportée à l'imaginaire de l'entreprise à grande échelle, étatique ou privée, mais toujours virtuellement insaisissable, la menace à laquelle l'individu masculin se mesure dans ces thrillers politiques est celle du pouvoir écrasant d'organisations, qui, par leur opacité, leur ampleur et leur ubiquité, renvoient l'image d'un « système » tentaculaire que la ville et la complexité technocratique contribuent à masquer⁶³. En outre, bien que ce soit sur un mode plus ambivalent, un phénomène similaire s'observe également au sein d'un grand nombre de films policiers, mais aussi de certains *vigilante films*. En effet, en tant qu'héritières de la tradition du film de gangster, ces productions mettent en scène un personnage qui est conduit à s'élever contre la corruption en apparence endémique au milieu urbain. Citons entre autres la série composée de *Dirty Harry* (1971), *Magnum Force* (1973), *The Enforcer* (1976) et *Sudden Impact* (1978), mais aussi *Bullit* (1968), *Taxi Driver* (1969) et *The French Connection* (1971), *Mean Streets* (1973), *Tightrope* (1984), la série des *Death Wish* (1974, 1982, 1985, 1987) ou encore, dans un tout autre registre, celle des *Rocky* (1976, 1979, 1982, 1985)⁶⁴. Au sein de la plupart de ces réalisations, le parcours du protagoniste masculin se double d'une sorte d'autopsie de la ville en tant que lieu de vie, dans ce qu'elle aurait d'opportun ou de défavorable au développement d'une communauté « saine ». Le film effectue un passage en revue des espaces emblématiques et des recoins insolites qui révèle la nature perturbée aussi bien que perturbatrice de la ville, la propension du milieu à engendrer des extrêmes indésirables : dérives totalitaires d'une part, excès libertaires d'autre part, flics aux relents fascisants d'un côté ou technocrates corrompus de l'autre, ordre et chaos, surhumanité et sous-humanité, rigidité mécanique et bestialité, hypermasculinité et homme efféminé. *Taxi Driver* illustre bien la polarisation associée à cette représentation du milieu urbain, pris qu'il est entre une classe politique dévirilisée par la présence des femmes (le personnage de Betsy – Cybill Shepherd) ainsi que des hommes efféminés (celui de Tom – Albert Brooks) et un devenir « fasciste », finalement désigné comme provisoire et salubre, figuré par Travis Bickle (Robert De Niro). A ce titre, la tirade que Bickle lance, vers le début du film, au Sénateur Palantine (Leonard Harris) concernant l'état de décadence dans lequel se trouve la ville semble exemplaire du discours alarmiste que ces productions développent au sujet de l'évolution de l'espace urbain. Elle fait notamment écho à la

⁶² Au sujet du film de conspiration, voir M. Ryan and D. Kellner, *op. cit.*, pp. 95-105.

⁶³ Il est important ici d'indiquer que, compte tenu de la prégnance de la tradition populiste américaine, avec son idéal individuel du petit entrepreneur, il existe aux Etats-Unis une méfiance quasi systématique à l'égard de tout système centralisé ou d'organisation à grande échelle, indépendamment de leur appartenance aux secteurs public (l'Etat sous les dénominations usuelles de « Washington » ou du « Big Government » avec ses « back room deals ») ou privé (la corporation, la multinationale ou le « Big Business »).

⁶⁴ Concernant la dimension technophobe de *Rocky*, je recommande la lecture de l'article de Clay Motley, « Fighting for Manhood : Rocky and Turn-of-the-Century Antimodernism », in *Film & History*, vol. 35, n°2, 2005, pp. 60-66. Signalons par ailleurs que *Raging Bull* (1980) peut en quelque sorte être tenu pour un film qui, à partir de la décadence cette fois de son protagoniste, tient un discours relativement équivalent à celui de *Rocky*.

bipartition manichéenne de l'univers de *Star Wars* (1977), qui oscille entre la diplomatie impuissante personnifiée par la Princesse Leia (Carrie Fisher) et la dérive hypermasculine et violente incarnée par Darth Vader (James Earl Jones). Au fond, dans les productions de la période, et par-delà leurs nuances individuelles, c'est presque toujours l'extrémisme engendré par l'artificialité et l'autonomie de la « machine urbaine » qui tend à mettre en péril l'équilibre social que le protagoniste s'évertue à assurer par le juste milieu qu'il prétend incarner. A ce titre, il est utile de relever que chacun des films centrés sur l'inspecteur Harry (Clint Eastwood) s'achève dans un espace situé à la lisière de la ville (une gravière, un porte-avion, Alcatraz, un parc d'attraction sur les rives de l'océan), un site en bordure d'eau ou de désert qui signale le lien privilégié que le policier continue d'entretenir avec la nature, en dépit de son attachement primordial au milieu citadin ; *in fine*, ce lien l'autorise, lui plus que tout autre, à personnifier la loi.

Si le succès des paradigmes technophobe et naturaliste que ces différents genres de film ont en commun pointe le fait que la régulation du rapport oppositionnel entre masculinité et technologie déborde largement le cadre de la science-fiction aussi bien que celui des *eighties*, mon dernier constat devrait permettre de parachever cette démonstration. En effet, à en croire Leo Braudy, le cinéma américain est marqué dès les années 1980 par un essor net de ce qu'il appelle le « genre de la nature », un genre transversal dont il s'empresse de préciser qu'il s'apparente en réalité plus à un thème⁶⁵. D'après Braudy, les mythes, les métaphores et les motifs de la nature, dans ce qu'ils véhiculent de primitivité et d'innocence, sont repérables au sein de toute une série de films qui, nonobstant les genres auxquels ils sont rattachables, dépeignent la nature de façon laudative dans l'optique d'en célébrer la pureté et de déprécier, souvent tacitement, la facticité technologique et culturelle. Evoquant des productions aussi diverses que *Conan the Barbarian* (1982), *Never Cry Wolf* (1983), *Return of the Jedi* (1983), *Greystoke* (1984), *Splash* (1984), *Starman* (1984), *Iceman* (1984), *The Emerald Forrest* (1985), *The Mosquito Coast* (1986), *Predator* (1987), *Project X* (1987), *The Mission* (1986), *Dances with Wolves* (1990), *Gorillas in the Mist* (1991), *Medicine Man* (1992) – auxquelles on peut adjoindre *The Natural* (1984), *Witness* (1985), *Crocodile Dundee* (1986), *Field of Dreams* (1989), *Unforgiven* (1992) et *Braveheart* (1994) –, Braudy articule ces « films de la nature » à l'atténuation des tensions entre la technologie et l'émotionnel

⁶⁵ Leo Braudy, « The Genre of Nature. Ceremonies of Innocence », in Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History...*, pp. 278-309.

via la possibilité d'identifier « un point d'innocence à préserver. »⁶⁶ Un point de vertu et de résistance qui, selon toute apparence, s'avère presque toujours masculin⁶⁷.

Mais l'intérêt de la périodisation proposée par Braudy réside également ailleurs. En situant la résurgence du thème de la nature au début des années 1980, l'auteur permet de saisir ce qui constitue sans doute la « rupture » la plus tangible dans les représentations de la masculinité, eu égard à son rapport à la technologie, entre 1968 et 1987. En effet, tandis que les films des années 1970 tendent à faire évoluer les représentant·e·s de la masculinité dans le milieu urbain ou ses banlieues avoisinantes, en conformité avec un mode vestimentaire citadin, les films des années 1980 vont de plus en plus dénuder ces personnages, pour les confronter et les ressourcer à l'ordre de la nature. De sorte que, s'il existe à l'évidence des exceptions à ce qui doit s'appréhender là encore comme une tendance, cette propension permet de fournir un élément d'explication quant aux dissemblances relatives entre la masculinité citadine d'un Harry Callahan (Clint Eastwood) et celle plus sauvage et corporelle d'un John Rambo (Sylvester Stallone). A ce titre, le terme de « remasculinisation » que Susan Jeffords a forgé pour désigner le travail des productions culturelles, surtout filmiques, littéraires et télévisuelles, de la fin des années 1970 aux années 1980, paraît particulièrement idoine, si on l'entend dans le sens que le vocable « masculinité » revêt aux Etats-Unis depuis la fin du XIX^e siècle⁶⁸. Plus marquée encore du côté de la nature et du corps, notamment au niveau de la masse, de la définition musculaires et de sa monstration, l'identité masculine de l'ère Reagan est donc aussi résolument moins virile, au sens victorien du terme, que celle qui la précède⁶⁹. Jeffords synthétise bien le rôle dévolu à la monstration du corps lorsqu'elle avance que :

« La masculinité américaine dans les films hollywoodiens des années 1980 fut largement retranscrite au travers du spectacle et des corps, le corps de l'homme devenant souvent la forme la plus satisfaisante de spectacle. Durant toute cette période, le corps masculin – principalement le corps de l'homme blanc

⁶⁶ Braudy associe leur essor à « l'incapacité des modes narratifs et des systèmes de production établis à aborder de façon productive la question du monde nouveau dans lequel le public habite. » *Ibidem*, p. 281.

⁶⁷ Il est intéressant de relever que les films de science-fiction tiennent non seulement une place importante dans le paradigme de Braudy, mais qu'ils recoupent à plusieurs reprises les films retenus par Steven Goldman dans l'article qu'il dédie à l'image prédominaamment négative de la technologie dans le cinéma américain. Voir : S. Goldman, *op. cit.*

⁶⁸ A l'instar de Sally Robinson, je n'envisage pas le processus de « remasculinisation » comme une tentative de réassertion rigide des paramètres de la masculinité dans leur expression la plus fondamentale, mais aussi comme une manière d'essayer de redéfinir ce genre à l'aune des enjeux de son temps. Voir S. Robinson, *op. cit.*, pp. 10-12.

⁶⁹ A la fois professeur d'université et aventurier, situé simultanément du côté du dedans et du dehors, de la société et de la nature, le personnage d'Indiana Jones (Harrison Ford) incarne, à l'interface entre les deux périodes, une masculinité à l'équilibre entre « ville » et environnement sauvage, entre rationalité et instinctivité, entre l'esprit et le corps. En outre, il faut noter que, dans le sillage des préoccupations relatives à l'emprise de la technologie sur l'homme, la série de films fonde systématiquement ses enjeux narratifs sur la quête d'un objet magique – une sorte de « technologie » ancestrale – au pouvoir duquel l'archéologue héros doit finalement apprendre à renoncer s'il veut continuer à triompher.

– se mue de plus en plus en une instance de visualisation – de musculature, de beauté, d'exploits physiques, et d'une endurance courageuse. »⁷⁰

Sous-tendue qu'elle est par l'exhibition spectaculaire d'un corps athlétique et un ancrage plus résolu dans la nature sauvage, la construction de la masculinité s'appuie donc de façon accrue, dès le tournant des années 1980, sur un lien privilégié du héros avec la nature, en même temps qu'elle répudie peut-être encore plus ardemment la modernité technologique. Cette évolution est d'autant plus remarquable qu'elle fait significativement écho à l'intensification de l'opposition à la technologie et à la technocratie que Michael Ryan et Douglas Kellner ont repérée dans la progression du cycle de films catastrophe des années 1970. Sur la base de la prégnance transgénérique de la problématique qui m'occupe, il m'appartient à présent d'aborder ce qui forme le socle de cette étude : l'examen des modalités de figuration filmique de l'antagonisme entre masculinité hégémonique et modernité technologique.

3.3. D'une peur de la modernité technologique déclinée au masculin

Le choix de circonscrire la première partie de mon corpus à la limite supérieure de 1987 tient à deux raisons. La première est que si l'industrie hollywoodienne continue de produire des films de science-fiction, catastrophe et d'horreur après cette année-là, on constate que le volume des productions à « gros budget » issues de ces genres tend alors à diminuer sensiblement. Et pour cause. A quelques rares exceptions près, ces films ne s'avèrent pas à la hauteur des attentes économiques qui sont placées en eux. Hormis *Apollo 13* (1995) et le succès somme toute modeste d'*Outbreak* (1995), le cinéma catastrophe disparaît complètement des écrans américains entre 1988 et 1995⁷¹. Le cas de la science-fiction est moins univoque, puisque si le nombre de productions d'envergure diminue (1988 ne compte pratiquement aucun film de science-fiction « commercialement ambitieux »⁷²), à l'instar de leur popularité, la période est néanmoins marquée par le triomphe commercial d'une poignée de films comme *Total Recall* (1990), *Terminator 2 : Judgment Day* (1991), *Jurassic Park* (1993) et, dans une moindre mesure, *Stargate* (1994) ainsi que par l'intérêt plus ou moins constant que suscite la série *Star Trek*⁷³. Toutefois, en parallèle de ces films, le genre connaît plusieurs déceptions commerciales importantes avec notamment *The Abyss* (1989), *Back to the Future III* (1990), *Alien 3* (1992) et *Demolition Man* (1993), et une série

⁷⁰ S. Jeffords, « *Can masculinity be terminated ?* », in Steven Cohan, Ina Rae Hark (dir.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1993, p. 245.

⁷¹ Troisième film le plus lucratif de 1995, *Apollo 13* a rapporté 172 millions de dollars, tandis que *Outbreak* en a générés 67 millions. Les recettes de films citées dans ma recherche proviennent toutes des sites : www.boxofficemojo.com ou www.imdb.com.

⁷² Les productions hollywoodiennes de science-fiction les plus notables de 1988 sont *Alien Nation*, *Short Circuit 2*, *They Live* et *Critters 2 : The Main Course*, qui rapportent respectivement 25, 21, 13 et 3 millions de dollars lors de leurs sorties.

⁷³ Les revenus générés par ces films dans le cadre de leur exploitation en salles s'élèvent à 119 millions pour *Total Recall*, 204 pour *Terminator 2 : Judgment Day*, 357 pour *Jurassic Park* et 71 pour *Stargate*.

d'échecs publics retentissants comme *Predator 2* (1990), *Robocop 2* et *3* (1990, 1993), *Judge Dredd* (1995), *Johnny Mnemonic* (1995), *Virtuosity* (1995) et *Strange Days* (1995)⁷⁴. Enfin, il importe de noter que cette période est aussi, *grosso modo*, celle d'une prolifération de *sequels* de moins en moins lucratives issues du cinéma d'horreur, allant de *A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child* (1989) à *Jason Goes to Hell: The Final Friday* (1993)⁷⁵. La seconde raison procède, quant à elle, de la spécificité des modalités de figuration filmique de l'antagonisme entre masculinité et modernité technologique. A compter de 1987 justement, ces modalités prennent la voie d'une mutation singulière. Etant donné que celle-ci ne devient pleinement perceptible qu'à partir d'une comparaison avec les films de la seconde période que j'ai identifiée, je propose pour l'heure de préparer le terrain à cet examen en investiguant les représentations de la masculinité hégémonique au cinéma entre 1968 et 1987. L'étendue de ce corpus n'autorisant pas d'examen exhaustif, je vais m'arrêter sur des exemples qui sont les plus typiques du traitement réservé à notre question durant la période. A ce titre, il faut rappeler que la sélection des films à analyser s'opérera sur la base de leur succès public ou critique, mais aussi de la renommée de leur star ou du personnage en tant qu'idéal de masculinité, de l'aura de leur antagoniste, de l'actualisation de figures archétypales, de la célébrité de la série filmique dans laquelle il s'inscrit ou encore de la popularité du genre.

Comme j'ai pu le suggérer en pointant l'avènement conjoint des différents genres filmiques et thèmes précités, la production cinématographique hollywoodienne constitue, à partir de 1968, un espace de reconfiguration privilégié de la masculinité dominante dans son opposition à la modernité technologique. Toutefois, ainsi que de nombreux travaux ont permis de le montrer, la période ne se particularise pas pour autant par la production d'une norme unique de masculinité. La principale particularité des représentations propres à la mise en spectacle de cette relation conflictuelle se situe ailleurs. Elle tient au fait que la technologie n'y est pas seulement anthropomorphisée, mais invariablement genrée sur un mode *masculin* ; et cela, de deux façons. Soit le robot, le cyborg, l'androïde, l'ordinateur, la machine, la ville ou l'artefact représenté est dépeint à la manière d'une entité caricaturalement masculine, d'une machine prépotente, froide et destructrice, clairement associée à la dimension négative et insensible d'une masculinité malade, qui est allée trop loin du côté de la dureté et de la rationalité. Soit il est figuré comme une sorte d'enfant tout-puissant, parfois d'un jeune garçon, qui, en dépit de son innocence, n'en est pas

⁷⁴ Il faudrait évidemment pondérer les résultats de ces films avec leurs budgets respectifs et les gains des succès les plus importants de ces années, mais on peut relever, à titre indicatif, que les recettes pour chacun de ces films, en millions de dollars, sont de 54 pour *The Abyss*, 87 pour *Back to the Future III*, 55 pour *Alien 3*, 58 pour *Demolition Man*, 30 pour *Predator 2*, 45 pour *Robocop 2*, 10 pour *Robocop 3*, 34 pour *Judge Dredd*, 19 pour *Johnny Mnemonic*, 24 pour *Virtuosity* et moins de 8 pour *Strange Days*.

⁷⁵ Les deux films rapportent respectivement 22 et 15 millions de dollars au box-office.

moins perçu comme redoutable et dangereux. La suite de ce chapitre va être consacrée à l'analyse ces deux modes de figuration « masculine » de la technologie afin de voir de quelle manière les problèmes qui lui sont attachés déterminent la construction de la masculinité du héros. En outre, je vais poursuivre l'élargissement de la cartographie générique que j'ai entamée en examinant des films issus du cinéma de science-fiction, mais aussi d'autres genres, comme le thriller, le film de guerre et la comédie.

Je voudrais envisager dans un premier temps le cas où la technologie est figurée sous les traits d'une instance masculine, adulte et violente, qui connote les dérives d'une société dénaturée par son excès de confiance dans les machines et la rationalité. Clairement prédominant, ce premier mode de représentation s'observe dans un grand nombre de films de l'époque, à commencer par ceux de science-fiction cités plus haut. Je pense notamment aux attributs masculins et aux velléités d'autonomisation qui caractérisent les ordinateurs, les robots et les cyborgs tels que HAL (*2001 : A Space Odyssey*), V'GER (*Star Trek*), Darth Vader (*Star Wars*)⁷⁶, Proteus IV (*Demon Seed*), Colossus (*Colossus : The Forbin Project*), Ash (*Alien*), Maximilien (*The Black Hole*), Hector (*Saturn 3*), Roy Batty (*Blade Runner*), le terminator (*The Terminator*), Bishop (*Aliens*) ou encore Robocop (*Robocop*)⁷⁷. Autant de personnifications d'une modernité technologique qui conjuguent habilement la double crainte soulevée par l'avènement de la société postindustrielle : angoisse d'un monde bouleversé par la complexité et la médiation des machines, d'une part ; peur d'un renversement du rapport de pouvoir d'ordre « naturel » par la brutalité du déterminisme technologique, d'autre part. Pour saisir de quelle manière ces représentations s'inscrivent dans les récits filmiques et les stratégies discursives qui sont les leurs, je propose à présent d'analyser ce qui m'apparaît comme deux exemples « classiques » du cinéma hollywoodien en tant que site de réaffirmation de la supériorité masculine à cette époque. Dans le registre science-fiction, le cas de *The Terminator* me paraît particulièrement intéressant, que ce soit en vertu de son succès, de l'influence que le film a exercé sur le genre en général, de l'aura de son antagoniste en tant qu'incarnation exemplaire de l'insensibilité technologique ou encore de l'importance que le film tient dans la carrière de sa vedette masculine. Je passerai ensuite à une étude de *Duel* (1971), qui me permettra montrer en quoi ce thriller inspiré du western est empreint d'une symbolique genrée analogue, à de nombreux égards, à celle de *The Terminator*.

⁷⁶ Sur le cas de *Star Wars*, je réfère le lecteur à l'analyse détaillée qu'en fait Sylvestre Meininger dans *Recherches d'une nouvelle masculinité...*, pp. 31-115.

⁷⁷ Concernant *Robocop*, voir *ibidem*, pp. 266-295.

3.3.1. Les modalités de l'éternel retour masculin dans *The Terminator*

Opus inaugural d'une franchise lucrative qui compte trois autres films à ce jour, ainsi que des *comics* et une série télévisée, *The Terminator* prend pour décor principal Los Angeles en 1984. Fondé sur le schéma archi-connu de « la jeune femme en détresse », le film débute par l'arrivée du terminator (Arnold Schwarzenegger), un cyborg envoyé du futur pour assassiner Sarah Connor (Linda Hamilton), la femme qui est censée donner naissance au *leader* de la résistance dans la guerre qui va bientôt opposer les humains aux machines. Pour protéger sa mère de la menace qui pèse sur elle et donc sur lui, John Connor a envoyé de son côté, depuis le futur, Kyle Reese (Michael Biehn), un soldat qui va apprendre à Sarah à se défendre contre le terminator et l'informer du même coup du rôle décisif qu'elle a à jouer pour l'avenir de l'humanité.

The Terminator a fait l'objet de nombreuses exégèses depuis sa sortie⁷⁸. Plutôt que de reconduire ou de discuter ces lectures, je préfère axer mon analyse sur la mise en évidence de certains des procédés les plus utilisés pour refonder la dimension ontologique de la masculinité dans un contexte social présenté comme perturbé par la modernité technologique. En effet, comme je l'ai indiqué en introduction, l'examen des relations conflictuelles entre modernité et masculinité est indissociable d'une étude plus large des modalités de légitimation de cette dernière. Outre l'opposition terme à terme entre homme et machine que le film orchestre, on se penchera donc sur trois « procédés » qui sont susceptibles de concourir à la naturalisation de l'hégémonie masculine en général : la matrice subordonnante de la romance hétérosexuelle, l'instigation d'un trouble générationnel entre le héros et sa figure tutélaire ainsi que l'usage du mode mélodramatique (*cf.* 2.6) dans l'optique d'une reconnaissance de la valeur du héros.

Alliant les codes du film d'horreur à ceux de la science-fiction, *The Terminator* suggère, d'après Mark Jancovich, que « ce qui gît sous notre peur du tueur en série est l'angoisse d'une existence mécanisée, ou plus exactement, des processus d'aliénation et de rationalisation eux-mêmes. »⁷⁹ Ce constat d'ordre général est notamment reconduit par Karen Mann, selon qui le film de James Cameron constitue « une critique étendue de la mécanisation contemporaine, de l'armement nucléaire et de la dégradation des relations sociales », au point où il laisserait

⁷⁸ Pour une analyse détaillée de *The Terminator*, qui met en évidence l'évolution de l'économie symbolique entre les différents personnages au fil du récit, voir Margaret Goscillo, « Deconstructing *The Terminator* », in *Film Criticism*, vol. 12, n°2, 1987-1988, pp. 37-52. Parmi les écrits innombrables qui traitent de ce film et de sa suite, je recommande également : Karen B. Mann, « Narrative Entanglements : *The Terminator* », in *Film Quarterly*, vol. 43, n°2, 1989-1990, pp. 17-27 ; Forest Pyle, « Making Cyborgs, Making Humans : Of Terminators and Blade Runners », in Jim Collins, Hilary Radner and Ava Preacher Collins, *Film Theory Goes to the Movies*, New York, London, Routledge, 1993, pp. 227-241 ; Scott Bukatman, *Terminal Identity...*, pp. 301-329 ; S. Jeffords, « Can masculinity be terminated ? », in S. Cohan, I. R. Hark (dir.), *Screening the Male...*, pp. 245-261.

⁷⁹ Mark Jancovich, « Modernity and Subjectivity in *The Terminator* : The Machine as Monster in Contemporary American Culture », in *The Velvet Light Trap*, n°30, 1992, p. 5. Sur la relation entre le cinéma d'horreur et de science-fiction, voir V. Sobchack, *Screening Space...*, pp. 26-43.

transparaître une inquiétude quant aux « implications de relations sexuelles technologisées. »⁸⁰ Au sein du film, ces angoisses se déploient sur plusieurs niveaux. Ainsi, l'imagerie dystopique propre aux flash-backs oniriques de Kyle (qui sont pour le spectateur des flash-fowards) de même que les termes dans lesquels il parle à Sarah du futur sont révélateurs des craintes de l'autonomie machinique et de dénaturation liées à l'essor technologique des années 1960 et 1970. Lors de ses prises de parole, le protagoniste dresse le portrait d'un monde complètement à la merci d'un « réseau de défense informatisé », d'une humanité menacée d'extinction par l'omniprésence d'un nouveau type de technologie, des machines qui sont « devenues ingénieuses, un nouvel ordre d'intelligence ». Réciproquement, dans les temps présents, les effets négatifs de l'omniprésence technologique se manifestent par une série de touches allusives, qui fonctionnent comme autant de signes avant-coureurs du désastre conjecturé. C'est notamment le cas au plan des rapports de sexe, où l'on voit que le technologique mène soit à une hypersexualité, soit à une absence de sexualité. Le premier cas est référé au personnage de Ginger, la colocataire de Sarah, dont le rapprochement répété avec les machines (le walkman qu'elle écoute constamment ou son usage du répondeur téléphonique) est corrélé à l'image d'une femme résolument avide et libérée sur le plan sexuel. Le deuxième cas est celui de l'homme avec qui Sarah était supposée sortir le vendredi soir. Celui-ci annule son rendez-vous au dernier moment en se contentant de laisser un message sur le répondeur. Ginger s'indigne alors pour son amie en s'exclamant que ce n'est pas parce qu'il a une Porsche qu'il doit la traiter ainsi. Dépeint comme matérialiste et superficiel, ce personnage réduit à l'état de « voix dans une machine » accule donc Sarah à une solitude affective dont elle paraît si familière qu'elle se reconforte d'emblée en compagnie de son iguane domestique.

Quant aux dangers que le déterminisme technologique fait peser sur la masculinité, ils sont signifiés *via* la mise en perspective du cyborg – figure à l'époque paradigmatique d'une collusion organico-mécanique à proscrire – avec celle de Kyle. Dans ce cadre, on pourrait avancer que le terminator et Kyle représentent initialement à eux deux une sorte d'instance composite. En effet, avant de les différencier de façon nette à la moitié du métrage, le film établit toute une série d'équivalences entre les deux personnages (leur nudité, leur mode d'arrivée sur terre, le mystère qui entoure leur démarche respective, leur intérêt commun pour Sarah, etc.) qui tendent à suggérer qu'ils sont une entité clivée, le terminator représentant l'avenir « indésirable » d'un Kyle qui n'aurait pas su « résister » à la technologie. Servile, hybride et médiatisé, le cyborg renverrait aux périls d'une masculinité inféodée au dictat des machines, la projection anxiogène de ce que Kyle

⁸⁰ K. Mann, *op. cit.*, p. 19.

deviendrait dans un monde livré à leur libre-arbitre⁸¹. Cette dérive « inhumaine » est notamment retranscrite par les plans subjectifs monochromes et informatisés du terminator, son impassibilité, le ton monocorde de sa voix, son allure de marginal, son quasi mutisme et la stature herculéenne de son interprète. Campé par le quintuple Monsieur Univers et septuple Mr. Olympia, ce personnage de cyborg représente avant tout un mélange excessif de chair et de métal, une enveloppe surpuissante, mais dénuée de subjectivité.

A partir de là, le film va mettre en œuvre un certain nombre de stratégies discursives visant à réaffirmer la supériorité de la masculinité humaine sur la machine et le caractère immuable de la différence des sexes. De ce point de vue, *The Terminator* peut même être lu comme une fable de la réaffirmation de l'hégémonie d'un homme, John Connor (jamais rendu visible par le film), sur un monde qui est non seulement en passe d'être bouleversé par des mutations technologiques, mais qui, de façon concomitante, serait en train d'anéantir les conditions de possibilité d'existence de la norme masculine que Kyle, son émissaire, représente. Pour évoquer les stratégies adoptées, il faut commencer par reconnaître à Margaret Goscilo le fait d'avoir déconstruit avec rigueur la dimension a priori féministe du film en expliquant que, loin de faire de Sarah l'héroïne forte et sexuellement indépendante que certain·e·s ont voulu voir en elle, *The Terminator* conforme en réalité la vie de son héroïne aux codes d'une romance hétérosexuelle traditionnelle, il la subordonne à Kyle *via* un attachement d'ordre sentimental qui l'exhorte à la maternité⁸². Bref, le film fait reposer ses enjeux sous-textuels sur la crainte que si la différence des sexes n'est pas refondée, le monde risque de voir les hommes, les « vrais », disparaître au profit de machines inhumaines. Au fil du récit, à travers le discours prophétique qui lui est tenu par Kyle, Sarah se voit ainsi reconstruite, soumise à un rite de reconnaissance de la supériorité naturelle de ce dernier, que ce soit sur les plans martial ou cognitif, et du rôle *essentiel* que chacun d'eux a à jouer. Et effectivement, Kyle devient à la fin le père de John en même temps que Sarah se mue en la mère idéale de l'humanité :

« En sous-texte, [Sarah] est un simple vecteur de pouvoir et de suprématie masculines entre son fils et son amant. Son rôle lui est assigné par le discours des hommes, plus spécifiquement par le message de John depuis le futur et les directives de Reese dans le présent. »⁸³

⁸¹ Cette proposition de lecture paraît d'autant plus probante que la fusion des personnages qu'elle postule se réalisera trois ans plus tard avec *Robocop*, Murphy (Peter Weller) pouvant être tenu pour un homologue de Kyle qui se trouverait enfermé dans le terminator cyberorganique.

⁸² Signalons qu'il s'agit là d'un schéma récurrent dans la filmographie de son réalisateur James Cameron, notamment dans *Aliens* (1986), *True Lies* (1994) ou *Titanic* (1997), où l'on trouve systématiquement une scène dans laquelle le protagoniste masculin explique ou révèle au personnage féminin ce qu'elle doit faire ou ce qu'elle va être.

⁸³ M. Goscillo, *op. cit.*, p. 46.

Pour mener à terme son processus de reconstruction des rapports de pouvoir entre masculin et machine, *The Terminator* doit, on l'a postulé, naturaliser et hiérarchiser les rapports sociaux de genre qu'il met en scène. Cette part du travail filmique passe en grande partie par l'opposition différentielle entre Kyle et le terminator. En effet, face à la violence outrancièrement masculine du cyborg, Kyle représente, dans l'économie symbolique du film, l'espoir d'une masculinité sensible au sein d'un monde aussi potentiellement cruel qu'artificiel. C'est en somme le caractère spectaculairement technologique et l'hybridité du terminator qui, sur le mode de la mise en concurrence, certifient la naturalité et l'unicité de son adversaire. Pour définir cette masculinité d'une ère nouvelle, dont le film dit que les conditions de l'avènement doivent être à tout prix préservées, le discours ne cesse d'antagoniser les personnages sur deux plans.

Il insiste sur le fait que, contrairement au terminator, qui « ne ressent aucun remord, aucune peur ou pitié », Kyle peut souffrir⁸⁴. Cette qualité « humaine » est notamment mise en exergue par les nombreuses épreuves physiques qui lui sont imposées, par les stigmates corporels qu'il porte et par le mode mélodramatique du film. En effet, Linda Williams a montré de façon convaincante, à partir des recherches de Christine Gledhill, que le personnage gagne notre estime ou notre sympathie car « le pathos nous amène à évaluer sa souffrance à l'aune de la connaissance privilégiée qui nous est donnée de la nature et des causes de cette souffrance. »⁸⁵ Autrement dit, Kyle apparaît comme un héros légitime avec lequel le film conduit à entrer en empathie, parce que l'accès qui est donné à sa subjectivité permet de constater le niveau élevé de courage et de foi nécessaire à la poursuite de sa quête, en dépit des douleurs que ses opposants lui inflige. Partant, les affrontements, la traque, les blessures constituent tous des épreuves de vérité réitérées. A cet égard, les dissemblances entre les scènes d'arrivée du terminator et de Kyle à Los Angeles sont révélatrices de la nature de la seule distinction que le film tente d'instaurer d'emblée entre les deux personnages, malgré l'équivalence qu'il construit par ailleurs dans un premier temps. L'introduction du terminator se décompose en une série de quatre plans qui mettent tous l'accent sur la stature hors norme et l'insensibilité du personnage. Succédant aux jets d'électricité qui marquent son arrivée, la fumée se dissipe peu à peu dans un plan moyen qui permet de découvrir le corps nu du protagoniste de profil, replié en avant, un genou à terre, dans une posture typiquement athlétique à partir de laquelle il se déploie lentement. Le film enchaîne, par un raccord dans le mouvement, avec un plan semi-rapproché plus frontal, en contre-plongée qui, à la faveur d'un bref travelling avant, souligne la dimension colossale du cyborg, le volume hors du commun de ses pectoraux et de ses épaules, son torse glabre, sa mâchoire carrée, ainsi que ses

⁸⁴ Sa nudité est du reste nettement plus empreinte de vulnérabilité que celle de l'ex-Monsieur Univers.

⁸⁵ L. Williams, « Melodrama Revised »..., p. 49.

orbites sombres, presque creuses. En outre, en accolant sa silhouette située au premier plan à une pelle mécanique de camion à l'arrière-plan, la mise en scène opère d'entrée de jeu un rapprochement entre cette figure inquiétante et la puissance machinique. Là, ajoutée à sa stature hypermusculeuse, le rythme syncopé en ostinato de la musique, sur un fond sonore essentiellement synthétique à prédominance grave, finit d'insinuer la dimension mécanique et menaçante du personnage. Un nouveau raccord dans le mouvement permet ensuite de mieux découvrir le visage impassible du cyborg et l'observation qu'il effectue, avant qu'un dernier plan ne s'élève rapidement, à mesure de l'avancée du personnage dans l'espace, pour faire découvrir une vue d'ensemble de Los Angeles qui suggère sa volonté de domination sur le monde. En comparaison, puisqu'elle intervient juste après, l'arrivée de Kyle est bien plus marquée du côté de la douleur et de la fragilité. Alors que le terminator émerge froid et imperturbable de la fumée, Kyle est projeté brutalement au sol, face contre terre, dans une ruelle obscure, couverte de débris. Présenté en huit plans, qui alternent entre le personnage et cet environnement, Kyle émet plusieurs gémissements de douleur. Cadré au niveau du torse, la tête recourbée en direction du sol, il arbore des cicatrices et apparaît en sueur, visuellement fragmenté, souffrant ostensiblement dans sa chair, en dépit du corps musclé et sec qu'il affiche. Le dénuement du personnage est aussi signifié par l'absence complète d'accompagnement musical. Enfin, à l'inverse du terminator, Kyle ne se redresse jamais complètement. Doté ainsi d'une certaine fragilité, scrutant le ciel dans l'attente d'une menace, l'air inquiet, il avance le corps voûté, d'un pas discret, le long de la ruelle.

The Terminator s'appuie sur cette première distinction pour finir par opposer, plus tard, la paternité naturelle de Kyle au gynécide technologique du cyborg. En regard d'une machine qui connote sinon l'homosexualité masculine en filigrane, du moins une masculinité ultra misogyne, figée dans une détestation des femmes que leur extermination systématique concrétise, le personnage de Kyle apparaît *in fine* comme un père hétérosexuel, sensible et responsable, un adulte (pro)créateur qui a su former un juste équilibre à partir du rôle protecteur qu'il s'octroie et de la fonction reproductrice qu'il assigne aux femmes⁸⁶. Cette dichotomie fait du reste écho aux ordres de mission respectifs portés par les deux personnages : tandis que le cyborg cherche à nier la différence des sexes et à affirmer le pouvoir supplétif de la technologie *via* le meurtre de la « mère originelle de l'humanité », Kyle prend la défense de ce mode de perpétuation sexuée de l'humanité en réinstituant le rôle central de la différence dyadique des sexes dans la reproduction. Ainsi qu'on peut l'affirmer à partir de l'analyse de Margaret Goscilo, *The Terminator* fonde dès lors la configuration de pratiques de genre qu'il plébiscite sur une dialectique fine, en fonction de

⁸⁶ Si la tenue en cuir du cyborg et les lignes sculpturales érotisées de son corps peuvent être tenues par les signes caricaturaux d'une certaine perception de l'homosexualité dans les années 1980, le fait qu'il soit programmé pour tuer des femmes y contribue également. Le terminator renvoie par là à une masculinité « sans femmes ».

laquelle Kyle est montré à la fois comme moins vulnérable et donc plus masculin que tous les personnages filmiques (Sarah bien sûr, mais aussi les policiers, le partenaire de Ginger, etc.) et moins insensible et donc plus humain que le terminator. L'idée sous-jacente à l'image que le film donne des technologies autonomes peut être en conséquence subsumée à l'angoisse, déjà repérable dans les films urbains des années 1970, d'une société dénaturée et sujette à la production d'extrêmes répréhensibles : il y a soit double induction d'une masculinisation des femmes (comme Ginger⁸⁷) et d'une dévirilisation des hommes (les détectives rendus impuissants par leur rationalisme), d'une sorte de classe sous-masculine, soit d'une survirilisation des hommes (comme le terminator), c'est-à-dire d'une hypermasculinité stérile et donc inévitablement eschatologique⁸⁸. Le film montre ainsi que les changements véhiculés par la modernité technologique peuvent être si dommageables que leur adoption inconditionnelle signerait la fin d'une humanité dont l'équilibre dépend de sa foi dans les valeurs patriarcales. Dans ce cadre, le parcours de Kyle devient l'occasion de prouver que le héros est simultanément capable de former un équilibre subtil entre l'affectivité et la vigueur nécessaires à la (sur)vie dans cette société nouvelle. Réciproquement, la mission du tueur cyberorganique vise une délimitation hiérarchisée des comportements sociaux à travers le prisme du genre, la série de meurtres qu'il perpétue faisant tomber dans l'abjection tout un pan de corps et de configurations de pratiques désignées comme impropres par le film lui-même. En effet, ni les policiers ni Ginger ou son partenaire ne sont défendus avec la même pugnacité que Sarah. La notion d'abject, sur laquelle on reviendra, est utile ici, dans le sens où elle souligne bien que ce n'est qu'à partir de ce qu'elle pointe que le sujet peut vraiment se constituer. Comme l'explique Judith Butler, l'abject renvoie à « ces zones “invivables”, “inhabitables”, de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées par ceux

⁸⁷ Sur le cas de Ginger comme anti-sujet d'une féminité authentique, voir M. Goscillo, *op. cit.*, pp. 41-43.

⁸⁸ La mise en rapport plus ou moins tacite entre un essor de type industriel ou technologique et une double dérive – à la fois féminisante et hypermasculinisante – au plan des identités et des pratiques de genre constitue un schéma très répandu dans les représentations qu'on s'est données pour objet. En atteste par exemple *Zardoz* (1974), dans lequel l'usage d'une technologie mystique (le Tabernacle) a scindé le monde en deux, entre, d'un côté, une classe d'Eternels, qui sont immortels et détenteurs de la technologie, et, de l'autre côté, une classe de « Brutes », composée de chasseurs primitifs et violents, voués à pourvoir les Eternels en nourriture. Alors que les premiers sont organisés sous la forme d'un matriarcat hédoniste et apathique, qui a corrélativement réduit les hommes à l'impuissance sexuelle, les seconds vivent essentiellement entre hommes, dans des terres dévastées, mis à l'écart par les Eternels. Interprété par Sean Connery, le héros de *Zardoz* (Zed) est représenté comme un individu dont l'équilibre personnel (il fait partie des Brutes, mais s'est instruit de façon autonome dans les ruines d'une bibliothèque) va permettre de fonder une nouvelle société, assainie de ces dérives extrêmes. A ce titre, il est intéressant à relever que le film désigne Zed comme un « produit de la nature », un être distingué par sélection naturelle, qui a pour seule vocation de réintroduire de l'authenticité, de la mortalité et de la sexualité procréatrice dans cette communauté complètement surdomestiquée par la technologie et les femmes. Le film se clôt d'ailleurs sur la vision du couple hétérosexuel reconstitué par Zed et une ancienne éternelle (Consuela – Charlotte Rampling), avec leur enfant mâle comme gage d'une postérité heureuse et bien assurée.

qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l'existence sous le signe de l'« invivable » est requise pour circonscrire le domaine du sujet. »⁸⁹

Dans cette perspective, l'abject est, en complément de la notion d'objet, une des conditions primordiales de la délimitation de ce « lieu dans les relations de genre » qu'est la masculinité. En tant qu'instrument privilégié de marginalisation symbolique de tous les personnages dont les traits ou les mœurs sont propices à servir de repoussoir à la normativisation de Kyle et de Sarah, le terminator devient à la fin, non sans ironie, sous sa forme endosquelettique – c'est-à-dire une fois que la facticité de son apparence masculine a été révélée au grand jour –, le dernier élément clé à tomber dans cette abjection et, partant, à permettre de parachever l'assertion de la norme masculine hétérosexuelle. Tout ce que Kyle dispute au terminator finalement, c'est le droit de valider, moyennant sa conversion à la maternité, la recevabilité du corps de Sarah, un corps pour le coup « objet », qui, allié à celui de son amant, témoigne de la supériorité d'un modèle familial fondé sur la différence « naturelle » des sexes. C'est ainsi que le récit travaille à réinscrire cette différence indispensable à l'établissement de la masculinité hégémonique.

De ce point de vue, la scène où Sarah fait l'amour avec Kyle est doublement importante, car c'est le moment où John Connor s'auto-engendre par le truchement de son émissaire et démontre en même temps sa naturalité, l'origine charnelle de sa conception. Sans revenir sur les multiples implications œdipiennes de ce scénario complexe, il convient de souligner l'importance du caractère paradoxal de ce tournant narratif pour l'affirmation des dimensions essentielle de la masculinité du héros⁹⁰. En effet, en brouillant les rapports générationnels entre Kyle et John, compte tenu de la difficulté qu'il aurait à déterminer qui est le père de l'autre, le film suggère, en sous-texte, que la supériorité physique et morale de ces hommes n'est pas le fruit d'un apprentissage particulier, d'un enseignement ou d'un savoir transmissible, mais bien d'une nature profonde qui se voit révélée par l'adversité des événements⁹¹. Peu importe finalement de savoir si Kyle Reese est le fils de John Connor ou inversement, l'absence de lien de « causalité » entre les deux émissaires, l'aura de mystère qui est entretenue invitent à admettre que le résultat serait de toute façon équivalent dans un sens comme dans l'autre, la masculinité authentique renvoyant, dans la logique ontologique qui est la sienne, à la masculinité authentique. Par conséquent, on peut avancer que, dans le plus strict respect de la dialectique à la fois initiatique et naturalisante

⁸⁹ J. Butler, *Ces corps qui comptent...*, p. 17.

⁹⁰ Au sujet de la dimension autogénérative du parcours de Kyle, voir : Constance Penley, « Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia », in C. Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spiegel, and Janet Bergstrom (dir.), *Close Encounters : Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis, Oxford, University of Minnesota Press, 1991, pp. 62-80 ; K. Mann, *op. cit.*

⁹¹ Lorsqu'il doit expliquer le voyage dans le temps à Sarah, Kyle dit que c'est « comme de venir au monde ». Il est donc, d'une certaine façon, enfanté par John. Du reste, la position fœtale qu'il adopte à son arrivée à Los Angeles en témoigne.

postulée au chapitre 1, Kyle Reese et John Connor (dés)incarnent tous deux une masculinité pouvant censément périr sur un mode sacrificiel afin de protéger l'humanité, mais qui est inéluctablement appelée à renaître d'elle-même, pour autant que les femmes entérinent la différence des sexes et continuent d'accepter de jouer leur rôle premier : enfanter.

Les travaux de Susan Jeffords permettent de pousser davantage cette réflexion. En effet, au terme d'un essai consacré aux deux premiers *Terminator*, Jeffords relève qu'une des clés de la remasculinisation passe fréquemment par le contrôle du temps dans un dessein d'autoprocréation⁹². Si cette stratégie peut être rapportée à l'idée, présente notamment chez Nancy Chodorow, que le féminin n'engendre que du féminin et, qu'à ce titre, la masculinité authentique consiste en un continuel travail de démarcation par rapport à la féminité, sa source peut également être localisée dans le préjugé culturel selon lequel l'homme est seul à même de produire et de créer, tandis que les femmes sont, à l'instar des machines, ontologiquement destinées à reproduire et à procréer. Cherchant à expurger son identité de toute « femellité », le mâle s'attache donc à se replacer à l'origine de sa conception grâce au voyage dans le temps. Repérable dans *The Terminator*, cette dynamique d'autogénération — littéralement de *self-made man* — est aussi perceptible dans d'autres films à succès de la période, comme *Back to the Future*, où le héros enfante d'une certaine manière son père biologique et symbolique. A la faveur d'une incursion dans le passé, Marty McFly (Michael J. Fox) réussit de fait non seulement à modifier son destin en exhumant la masculinité enfouie de son futur père, mais à trouver le moyen d'avertir Doc Brown, son autre figure tutélaire, du danger de mort qu'il encourt. A la fin du film, de retour à son époque, Marty s'aperçoit ainsi, d'une part, qu'en ayant fait de son père un homme plus affirmé, il est parvenu à réajuster le statut social de sa famille en la conformant aux normes de la classe moyenne. Et d'autre part, qu'il a réussi à « rendre la vie » à Doc Brown, le scientifique excentrique qui était assassiné au début du film. Enfin, si cette réécriture du passé s'appuie, comme dans *The Terminator*, sur une « machine à remontant le temps », le fonctionnement de cette technologie n'est finalement rendu possible que par le recours à la puissance naturelle de la foudre. A la manière d'une intercession divine, l'apparition salvatrice de l'élément naturel vient en quelque sorte, ici aussi, sanctionner le bien-fondé moral de la démarche entreprise par le héros.

Pourvu d'initiales à la symbolique suggestive, John Connor apparaît dans *The Terminator* comme le représentant de la masculinité hégémonique, puisqu'il s'avère unique, supérieur, omnipotent et invisible ; celui qui, de surcroît, à l'instar de Marty McFly, assainit les fondements d'une société dérégulée par la modernité technologique parce qu'il parvient à s'autogénérer en

⁹² S. Jeffords, « *Can masculinity be terminated?* »..., pp. 245-261.

remontant aux origines de la masculinité nationale. Certes, le rôle « crucial » que Sarah Connor, sa mère, est conduite à jouer dans sa venue au monde pourrait en principe mettre à mal cette logique d'autoconception. Mais ce serait sans compter sur le fait que Sarah est, elle-même, préalablement reconstruite et façonnée par John *via* l'intercession de Kyle. Du reste, comme le relève Andreas Huyssen dans un texte important, axé sur les représentation des rapports entre homme et technologie dans *Metropolis* (1926), le « fantasme typiquement masculin de création sans mère » trouve, au sein de la production strictement masculine de la femme, son expression la plus aboutie. C'est-à-dire qu'il concrétise le désir de créer l'Autre par excellence tout en le dépossédant, *via* cet acte de génération, « de sa part d'altérité. »⁹³ En se trouvant réduite par son fils à la fonction de « mère », soit ici de réceptacle provisoire, Sarah se voit non seulement dépossédée de tous les attributs angoissants que la féminité est susceptible de véhiculer (autonomie, pouvoir, sexualité non procréative, etc.), mais elle devient aussi le témoignage vivant de la toute-puissance conceptrice de l'homme. En effet, selon Huyssen, la femme représente le « Graal » de l'acte créatif masculin, dans le sens où, d'un point de vue androcentré, sa « nature » fait d'elle ce qui précisément « résiste à la technologisation. » En vertu du caractère biologique de la reproduction naturelle, la femme occupe une situation qualitativement enviable, qui la met « à distance du domaine de production technique qui n'engendre que des marchandises inanimées »⁹⁴. Si bien que, comme le souligne encore Huyssen, arriver à « créer » une femme, ce n'est pas simplement donner la vie, c'est produire à l'existence la substantifique moelle de la nature, apparaître comme le tenant d'une forme suprême de pouvoir. A l'opposé, l'engendrement technologique dont le terminator est l'emblème renvoie à un mode de production dégénéré, irrémédiablement artificiel et défectueux, voué à n'enfanter que de l'altérité. Finalement, la prépondérance sociale de l'idéal de genre auquel renvoient conjointement Connor et Reese procède donc de la justesse morale de leur combat, une justesse attestée par leur double capacité de résistance et de renaissance face à l'*autonomie* aberrante des machines. Ainsi que le relève Robert Arnold en s'appuyant sur le recours à la presse hydraulique pour détruire le terminator, c'est moins la technologie que la prééminence technologique, c'est-à-dire l'excès ou l'indépendance, qui est remis en question par le discours du film. Pour paraphraser l'observation d'Arnold en substituant le masculin à l'humain, on peut conclure que dans *The Terminator* :

« La technologie est bonne aussi longtemps qu'elle reste sous contrôle et sert des intérêts *masculins* ; elle est mauvaise quand elle parvient à s'en émanciper. En d'autres termes, le *masculin* ne peut pas être

⁹³ Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1986, p. 71.

⁹⁴ *Idem.*

remplacé par une machine. Même une usine automatisée requiert une supervision *masculine*, de l'entretien et du contrôle. »⁹⁵

Si l'on considère la question, évoquée en introduction, de la hiérarchisation des rapports sociaux qui s'opère à partir de cette différenciation genrée, on voit que le sacrifice de Kyle, ajouté au motif de la romance et de l'autogénération, revêt une importance de taille dans le processus d'accession de sa masculinité au statut d'idéal normatif. Non seulement cette mort, cette décorporalisation, lui permet de transcender la matérialité mise en cause par le film *via* la représentation dépréciative des machines. Mais elle inscrit sa performance dans un paradigme, en l'occurrence, « christique » – la « chaîne citationnelle » citée par Judith Butler –, c'est-à-dire un ensemble de significations préfigurées et relayées qui confèrent de la crédibilité et de l'objectivité, mais surtout sa supériorité au genre qu'il performe. Hissé au rang de « martyr » dans un récit à la croisée des codes héroïsants du film d'horreur et de la dystopie science-fictionnelle, mais également à la jonction des mythes du sauveur et de la conspiration, il devient, avec toute la symbolique qu'un tel geste peut revêtir au sein de ce registre fictionnel composite, un homme magnifié, idéalisé, qui va jusqu'à habiter le corps (par l'embryon) et le regard de la femme (la scène de la photo, évoquée *infra*). La prise en compte des horizons d'attente génériques et transgénériques engagés par le film et son paratexte est capitale pour l'appréhension de ce procès de normativisation, dans le sens où ce sont eux et leurs mythes sous-jacents qui forment le système de valeur à l'aune duquel la performance genrée du protagoniste est appréciée ou interprétée. Ces horizons règlent la recevabilité du héros en tant que représentant de la masculinité, de même qu'ils naturalisent sa dimension hégémonique en tendant à masquer, comme on le verra, le manque de motivation narrative qui la sous-tend. Les codes et les conventions des genres horrifique et de la science-fiction, qui sont fréquemment ajustés *via* la spécificité des cycles qui les actualisent et les renouvellent en conformité avec la double logique de standardisation/différenciation à l'œuvre dans l'industrie hollywoodienne, tendent en effet à construire des protagonistes qui, même dans la version dystopique du deuxième de ces genres, renvoient à des modèles héroïques de masculinité⁹⁶. L'architecture générique devient, dans ce contexte, la part la plus institutionnalisée et donc répétitive du mode de légitimation de la masculinité hégémonique, un mode qui, en s'adaptant et en évoluant finement de film en film, aspire à stabiliser les réponses aux représentations qu'il offre et à réguler le processus

⁹⁵ Robert F. Arnold, « Termination of Transformation ? The *Terminator* Films and Recent Changes in the U.S. Auto Industry », in *Film Quarterly*, vol. 52, n°1, 1998, p. 25 ; *je souligne*.

⁹⁶ Sur la logique de standardisation/différenciation à l'œuvre dans l'industrie hollywoodienne, voir David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 96-112.

transformatif qu'il met en images. Quant aux attentes transgénériques, le mode mélodramatique me paraît en être exemplaire, comme on va avoir la possibilité de l'observer.

Arrêtons-nous pour le coup sur la dernière scène de *The Terminator*. Garée dans une station d'essence, Sarah parle de Kyle dans son magnétophone afin que son fils puisse, un jour, savoir qu'il doit l'envoyer depuis le futur. Pensive, elle confie alors que pendant les quelques heures qu'ils ont eues ensemble, Kyle et elle « se sont aimés pour toute une vie ». C'est à ce moment qu'elle se fait prendre en photo, à son insu, par un jeune garçon. En nous montrant le cliché du point de vue de Sarah, la prise de vue offre l'occasion aux spectatrices et spectateurs de constater qu'il s'agit du polaroïd que John donne à Kyle dans le futur, la photo par l'entremise de laquelle ce dernier tombe amoureux d'elle et accepte de voyager à sa rencontre. Dotée d'une grande intensité émotionnelle, cette scène achève à mon sens d'ériger la masculinité incarnée par Kyle en idéal salvateur de la société américaine. Pour ce faire, elle s'appuie sur une stratégie profondément mélodramatique : la dialectique d'omniprésence-absence propre à l'idéal d'invisibilité de la masculinité hégémonique. En effet, si l'expression de mélancolie qui se lit sur le visage de Sarah dans cette photo est très émouvante, qu'elle fait entrer le spectateur en empathie avec son personnage autant qu'avec celui de l'homme qu'elle a aimé, c'est parce que la captation de cette expression faciale parvient à atténuer les tensions exacerbées par le film. D'un côté, la tristesse de son regard manifeste le regret désormais figé d'un temps révolu, un vif chagrin qui renvoie à la disparition irrévocable de Kyle. Et d'un autre côté, on sait en même temps, contrairement à Sarah, que la visualisation de l'expressivité de ce regard est programmatique d'un retour du héros, qu'elle est, par les sentiments qu'elle peut susciter chez cet homme, la promesse, voire même la clé, d'un temps et d'un équilibre retrouvés⁹⁷. Ce cliché réconcilie de ce fait, dans le sens où il en fait la synthèse, les contradictions mises en exergue par l'intrigue, assurant en quelque sorte l'existence d'un temps cyclique qui allie la permanence de la masculinité des hommes et la conformation à la maternité des femmes. Malgré l'aspiration des machines à l'autonomie et les mutations sociales que celle-ci peut occasionner, le pouvoir du héros d'élever sa masculinité à la prééminence est montré comme demeurant entre ses mains, chevillé à son aptitude innée à séduire/dominer/réifier le féminin. Moyennant la réfraction positive de sa performance dans le regard d'une femme et la capacité de cette dernière à distinguer l'homme de l'homme-machine, le pouvoir de s'auto-engendrer, nous dit *The Terminator*, continuera d'appartenir aux hommes, aux « vrais ». Cette scène présente ainsi certains des traits les plus caractéristiques du mode mélodramatique tel que décrit par Linda Williams : la combinaison du

⁹⁷ Je m'accorde avec Karen Mann sur le fait que l'usage du motif photographique dans le contexte d'un voyage temporel semble à cet égard faire référence au film de Chris Marker, *La Jetée* (1962). K. Mann, *op. cit.*, p. 26.

pathos de l'instant avec l'action qui l'a précédé, un acte de reconnaissance qui renvoie à l'admission d'une vérité morale jusque-là mise en doute ; un jeu sur la temporalité qui souligne que cette reconnaissance intervient « trop tard » ; et la production simultanée d'un sentiment inverse, qui montre ou suggère qu'il n'est finalement peut-être pas « trop tard », que cette prise de conscience, cette découverte de la vertu authentique, sous-tendue qu'elle est par une aptitude à identifier l'innocence, à retrouver un sens moral, est porteuse de l'espoir que l'individu est toujours doté du pouvoir de bien faire, de la possibilité de rectifier ses erreurs et d'influer sur un monde dont les vérités tendent à lui échapper⁹⁸. Il s'agit, dans les termes de Williams, de l'effet mélodramatique par excellence, structuré à partir d'une « “reconnaissance duelle” de la manière dont les choses sont et de la manière dont elles devraient être. »⁹⁹ Cette scène est tout à la fois un point de butée (on est à la fin du film, devant le constat de la mort du héros) et un point de relance (Sarah enregistre des cassettes à destination de son fils et donc en prévision de l'avenir apocalyptique) d'un mouvement qui aspire à une forme de perpétuité. Elle constitue le moment de rétribution émotionnelle du film, l'instant où le pathos se nourrit du poids accumulé par l'action – les sauvetages, les poursuites et les combats – dans l'optique d'irriguer à son tour le désir contrarié d'action : la reconnaissance tardive par Sarah de la pleine valeur morale de Kyle lui permet en quelque sorte d'expier sa « faute » d'incrédulité initiale, sa reconnaissance étant *in fine* montrée comme capable d'alimenter la volonté et le désir de cet homme, de motiver son retour au combat jusqu'à la mort. En intériorisant de façon volontariste le discours de Kyle, elle le fixe comme un savoir irréfutable et finit non seulement de diminuer l'hétérogénéité initiale produite par la mise en intrigue (en tant que femme enceinte, elle l'intègre même littéralement), mais elle confère à ce savoir une objectivité qui fonde la légitimité du pouvoir des hommes.

Ainsi que Margaret Goscillo l'avait indiqué, dans cette économie symbolique, Sarah ne constitue pas autre chose que le réceptacle transitoire de la domination masculine. Qui plus est, le film produit cette scène de photographie d'une façon extrêmement rassurante pour le sujet masculin. D'une part, en laissant Sarah dans l'ignorance de la fonction historique de ce cliché (elle le range du reste rapidement sans trop y prêter attention), *The Terminator* tend à créer un effet de connivence avec tout sujet qui, justement, s'identifie comme masculin. Une connivence fondée sur le partage d'un savoir dans l'exclusion complète des femmes. Le film souligne en outre que ce n'est pas le discours enregistré par Sarah qui engage l'envoi de Kyle, mais Kyle lui-même. D'ailleurs, comme le fait remarquer Karen Mann, la photo de Sarah est, de façon très pragmatique, « ce qui donne à Kyle un avantage sur le terminator dans sa quête de la véritable

⁹⁸ L. Williams, « Melodrama Revised »..., pp 69-77.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 48.

Sarah Connor, parce qu'il sait de quoi cette personne "a l'air". »¹⁰⁰ D'autre part, la production du cliché, la captation de l'image peut être mise en parallèle avec l'opération de *cadrage* symbolique, de formatage, dont Sarah a fait l'objet au fil du récit, son regard nostalgique renvoyant à celui d'une femme marquée – reconstruite – par la subjectivité masculine, une femme réifiée, qui entend à présent assurer les conditions de perpétuation de cette subjectivité. A ce titre, on verra que ce type de scène en forme d'apothéose mélodramatique procède toujours, quand il est mobilisé, d'une stratégie de sédimentation de la supériorité masculine, le moment de pathos étant mis au service d'une reconnaissance appuyée de la prééminence du pouvoir de l'homme.

Si les connotations hypermasculines de la modernité technologique dans la construction de la masculinité se donnent aisément à voir au sein de la science-fiction filmique, que ce soit par le « terminator » ou Darth Vader, il faut montrer à présent comment elle excède ce genre. J'ai choisi d'étudier *Duel* (1971), car il me paraît représentatif d'un tel débordement générique. En outre, l'intérêt de cette production pour ma recherche tient également à son réalisateur, Steven Spielberg, cinéaste phare du *New Hollywood*, qui va exercer une influence considérable sur le cinéma américain des quatre décennies qui suivent (notamment dans le domaine des représentations de la masculinité).

3.3.2. *Duel* ou la mécanique infernale de l'hypermasculinité

Téléfilm réalisé pour le compte de la chaîne ABC, *Duel* connaît un succès important lors de sa diffusion en novembre 1971¹⁰¹. Tant et si bien qu'il est demandé à Steven Spielberg de tourner rapidement quelques scènes additionnelles afin que le film puisse être exploité de façon ciblée dans les salles de cinéma américaines et plus largement dans les circuits européens¹⁰². L'histoire racontée est a priori très simple : David Mann (Dennis Weaver) est un représentant de commerce quadragénaire qui traverse les routes isolées du désert californien pour se rendre à un rendez-vous professionnel. Lors de son trajet, il se fait brusquement agresser, sans aucune raison apparente, par un poids lourd dont le conducteur n'est jamais vraiment rendu visible à l'écran. Au fil du film, le camion l'attaque à plusieurs reprises jusqu'à mettre sa vie en péril. Poussé dans ses retranchements, David se met à contrer les assauts de l'engin et finit par le précipiter dans un ravin au terme d'un face à face décisif. Comme dans *The Terminator*, l'orchestration de

¹⁰⁰ K. Mann, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰¹ Le film fut diffusé dans le cadre du « *ABC Movie Of The Week* » et contribua à faire de ce programme un des plus populaires de l'histoire de la télévision américaine. Pour une analyse du découpage narratif et filmique de *Duel*, ainsi que de sa place dans l'ère du blockbuster en général et dans l'œuvre de Steven Spielberg en particulier, voir Warren Buckland, *Directed by Steven Spielberg : Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York, London, Continuum, 2006, pp. 72-85.

¹⁰² C'est sur cette version « longue » du film (89 min.) que mon analyse se base. En particulier dans la mesure où les trois scènes qui ont été rajoutées (celle de l'échange téléphonique avec sa femme, celle du bus scolaire et celle du train) n'altèrent à mon avis en rien le propos développé par le film, mais l'explicitent au contraire un peu plus.

l'antagonisme entre l'homme (Mann) et la machine se donne à voir ici d'une manière explicite, mais il s'agit d'essayer de dépasser cette évidence afin de bien comprendre les enjeux qui la sous-tendent.

Duel débute par une série de plans qui adoptent le point de vue d'une voiture roulant à bonne vitesse. Fluidifiée par des fondus enchaînés, la scène transporte le spectateur progressivement d'une banlieue prospère de Los Angeles aux routes désertes de Californie. En phase avec l'imaginaire du western déjà évoqué par son titre et ses paysages, le film semble de prime abord calquer son parcours sur la phase de séparation du mythe de la frontière : le départ de la métropole bruyante et affairée pour les plaines revitalisantes de l'Ouest sauvage. Le cap narratif paraît donc fixé et le protagoniste de ce duel se devine comme un « homme de son temps », dont la séquence inaugurale donne à penser qu'il maîtrise les outils de la modernité, tout en étant parvenu à en occulter la pesanteur matérielle. Effectivement, outre la perspective centrée sur la route et le bruit acousmatique de la radio qui connote la présence d'un auditeur, la voiture et son conducteur n'apparaissent jamais dans cette séquence, seule subsistant l'avancée vélocité d'une subjectivité et son aboutissement aux grandes plaines qu'elle paraît dominer.

Mais cette impression de contrôle, de transparence et de force est vite démentie par le film. Les premiers plans qui, vers la fin du générique, rompent avec ce dispositif construisent en effet une vision sensiblement différente du véhicule et de son occupant. Prise dans des vues d'ensemble qui insistent sur la modicité de sa taille en regard de l'amplitude grandiose des paysages ruraux, la voiture apparaît d'un coup sous un jour plus vulnérable. Ce sentiment est accentué par un usage du fondu enchaîné qui tend à la dissoudre dans le décor. En outre, l'apparition du personnage de David dans la fiction contredit à son tour toutes les conjectures qu'on aurait pu faire à son sujet. Loin de l'image d'une masculinité affirmée, il est représenté à la manière d'un *white collar* prototypique de l'époque : chemisé et cravaté, a priori surdomestiqué par l'urbanité, il a le visage légèrement crispé et le corps étiqué par l'espace exigu de son véhicule. Le premier plan dans lequel David apparaît est du reste symptomatique de l'image fractionnée, réduite, que le film cherche à donner du personnage. La caméra part d'une vision immédiate de la route et du paysage qui, en dépit du déséquilibre discret induit par un jeu sur l'incidence angulaire du cadre, rappelle les vues inaugurales du film. Elle opère ensuite une légère rotation qui révèle le caractère médiat de cette vision. Ainsi, elle dévoile non seulement la présence d'un pare-brise, qui oppose maintenant l'espace artificiel de l'automobile à l'environnement naturel du panorama, mais elle use ensuite du rétroviseur central afin de dévoiler pour la première fois, à la faveur d'un changement de mise au point, le regard de David. C'est un regard au pouvoir scopique affaibli qui est représenté, d'abord flou, puis doublement enferré qu'il est dans une paire de lunettes et la

bordure de la glace centrale. Or, on a vu grâce à Laura Mulvey, Steve Neale et Richard Dyer que la vision, dans l'imaginaire socioculturel américain, constitue traditionnellement une source déterminante de pouvoir pour la masculinité. Loin de cet idéal perceptif, le regard de David fait l'objet d'une double médiation/obstruction (ses lunettes et le pare-brise) et ne peut donc, en tout état de cause, qu'être restitué par le truchement d'une troisième médiation (le rétroviseur). Au surplus, à ce premier plan, qui suggère en substance que David est non seulement le reflet partiel de lui-même, mais aussi un homme assisté par l'intercession d'objets, succède un plan de la radio de l'automobile qui vient parachever cette impression d'omniprésence « médiatique ».

En prenant pour figure centrale un homme qu'il présente comme coupé de la nature, étranger à ses espaces et à ses valeurs, *Duel* aborde de front le problème de la surdomestication de la masculinité par la technologie. C'est ainsi que le potentiel de dévirilisation que recèle la modernité technologique trouve son expression la plus manifeste dans les agressions répétées du camion-citerne à l'encontre de David, le mode d'entrée du poids lourd dans la fiction instaurant d'emblée un rapport de force inégal entre les deux véhicules. *Duel* introduit en effet son antagoniste en le présentant d'abord depuis l'arrière, du point de vue de David. La dangerosité potentielle du poids lourd est signifiée par le bruit ronflant qu'il produit, les amas de fumée qu'il dégage ainsi que la double inscription « *flammable* » (« inflammable ») qu'on peut lire sur sa citerne. Vient ensuite un long travelling latéral qui insiste sur la monstruosité écrasante du poids lourd en comparaison de la petitesse de la voiture de David. Le plan commence par contourner l'automobile et poursuit son itinéraire en ligne droite jusqu'à la faire entièrement disparaître derrière la masse monumentale du semi-remorque. Enfin, comme dans *The Terminator*, cette technologie est genrée sur un mode hypermasculin, son conducteur étant désigné de façon métonymique *via* la monstration d'une paire de bottes de cow-boy, signe qui renvoie à une masculinité archétypale, invisible et « hors-la-loi », à la fois sauvage et technologique, à l'opposé diamétral de celle, très « officielle » de David, pour reprendre le schéma de Ray¹⁰³.

Au vu de l'articulation de ces différents paramètres, on peut toutefois se demander comment leur dimension genrée vient à s'établir exactement. De mon point de vue, la « crise de la masculinité » sur laquelle le film fonde l'essentiel de ses tensions narratives n'est pas pleinement saisissable hors de la prise en compte d'un aspect singulier, souligné à deux reprises par le récit. Lorsque *Duel* montre David pour la première fois, celui-ci est en train d'écouter une émission radiophonique dans laquelle un homme confie la honte qu'il éprouve à ce que sa femme gagne

¹⁰³ Le personnage du robot défectueux à l'allure de cow-boy qu'interprète Yul Brynner dans *Westworld* (1973) et sa suite *Futureworld* (1976) pourrait être envisagé comme la synthèse de cette représentation « découplée » de la technologie masculine et meurtrière.

l'argent du ménage et qu'il ne puisse, par conséquent, pas s'afficher en tant que « chef de famille » [*head of the family*]. Comme il le dit, son malaise procède au fond du fait qu'il est « l'homme de la famille » [*man of the family*], sans en être le chef ; il incarne selon lui une masculinité exempte du pouvoir et de la reconnaissance sociale d'ordinaire associée à son identité sexuée. Or, ce témoignage est mis en relation avec la vision fractionnée de David lorsque, quelques instants plus tard, il répond à l'interpellation d'un garagiste qui lui dit « c'est vous le patron » [*you're the boss*], en répliquant sur un ton dépité qu'il ne l'est même pas dans sa propre maison [*not in my house, I'm not*]. En faisant écho à la plainte de l'intervenant radiophonique, la remarque de David donne à cette situation une portée plus généralisée, qui l'associe sans détour à l'image, mise en exergue par le film, d'un homme dévirilisé, dominé par la féminité domestique. Ce trait devient encore plus patent lors de la conversation téléphonique que David a ensuite avec sa femme, pendant son arrêt à une station d'essence. A cette occasion, celle-ci sous-entend en effet qu'il est un poltron, lui reprochant de ne pas s'être interposé quand l'un de leurs invités de la veille l'a « pratiquement violée devant tout le monde ». Remis en question dans son aptitude à défendre son épouse, David voit la naturalité de sa force masculine encore plus nettement disqualifiée (alors que son patronyme suggère que cette force devrait être une qualité innée chez lui). Cet accablement féminisant est d'ailleurs redoublé au plan visuel par une mise en perspective particulière du personnage. Alors qu'il débute sa conversation téléphonique dans l'entrée de la station-service, David tente d'adopter une posture plus virile et décontractée en étendant sa jambe pour l'appuyer contre la table en face de lui. Mais sa tentative se voit aussitôt contrariée par l'arrivée d'une femme corpulente que sa jambe empêche de passer. Situé au second plan, dans le couloir où il téléphone, le corps de David se trouve ensuite visuellement entravé par la double présence, dans l'étagement de la profondeur de champ, de cette femme qui fait sa lessive et d'un cylindre de machine à laver au premier plan. La valence différentielle des genres qui se dégage de cette mise en scène confirme ainsi la hiérarchisation plus générale des personnages développée par le film : David apparaît dominé par les machines et sa femme, qui est elle-même dominée par une masculinité brutale qui, à son tour, renvoie au pouvoir de la masculinité du camionneur qui l'assaille¹⁰⁴. Dans ce cadre, le détour par la technologie omnipotente du camion permet au film de subsumer les enjeux de pouvoir à leur expression duelle minimale. David est en somme sous le joug d'une technologie qui a incorporé la vigueur masculine (au point de la faire disparaître presque complètement), de telle sorte que vaincre sa toute-puissance lui permettrait en fin de compte de renverser le rapport de pouvoir qui régit sa relation vis-à-vis du conducteur/cow-boy *et*

¹⁰⁴ La domination de la femme de David sur celui-ci est en outre suggérée par le fait que, lors de leur échange téléphonique, le film donne à voir celle-ci en position de surplomb par rapport à leurs deux fils qui sont en train de jouer avec un robot. Dans une certaine mesure, *Duel* indique ainsi que là où ses enfants jouent avec la technologie, la technologie se joue de David.

de sa femme. Autrement dit, *Duel* se conforme dès le départ au programme narratif que j'ai postulé au chapitre 1 : surdomestiqué par la modernité technologique, David semble si diminué dans sa capacité d'agir, si vulnérabilisé par la menace du camion, qu'il doit réaffirmer sa supériorité sur cette machine ultra-puissante et omniprésente s'il veut retrouver une position symbolique élevée. D'une certaine façon, on peut même supposer que le duel entre David et le poids lourd est l'occasion d'une refondation de la différence des sexes, dans le sens où il reproduit, dans l'espace public et sur un mode technologique, la confrontation humiliante que le personnage a vécue la veille face à l'agresseur de sa femme dans l'espace privé. L'objectif étant de réécrire l'issue de la rencontre avortée, évidemment. Afin de reprendre le dessus et, par la même voie, asserter sa prééminence, David se doit donc de mettre à nu la vulnérabilité de la technologie autonome qui l'attaque.

Il faut toutefois préciser que pour genrée qu'elle soit, la crise mise en récit par le film n'est pas pour autant dénuée d'enjeux sociaux. A travers sa trame, *Duel* traite en effet aussi de questions de classe que l'on aurait tort de minorer, tant elles apparaissent consubstantielles à celles de l'identité sociosexuelle. Lorsque David parle à sa femme au téléphone, il lui rappelle notamment que son rendez-vous revêt une grande importance professionnelle, dans la mesure où un manquement de sa part pourrait provoquer une lourde perte pour ses affaires. Cette crainte, a priori insignifiante, est pourtant indicielle de la communauté de valeurs et de pratiques qui structurent les codes d'appartenance aux référentiels à la fois de la classe moyenne et de la masculinité américaines. Cela d'autant plus délibérément ici, que cette peur est couplée, dans la même scène, à la dévaluation de la masculinité de David par son épouse. On aura l'occasion d'y revenir un peu plus loin avec les travaux de Klaus Theweleit, mais comme Barbara Ehrenreich l'a montré, aux Etats-Unis, les configurations de pratiques et de valeurs qui sous-tendent l'appartenance à la classe moyenne se superposent remarquablement avec celles par lesquelles on accède à la masculinité. Contrairement aux classes aisées, dont la permanence du statut économique et social dérive de « leurs avoirs en capital ou en propriété », le professionnel de la *middle class* fonde la stabilité relative de sa position sociale sur l'apprentissage, sur sa faculté à travailler et à persévérer¹⁰⁵. Ainsi que la sociologue le précise, « si elle est une élite, alors [la classe moyenne] est une élite insécurisée et profondément anxieuse », une classe dont les aspirations en termes d'ascension sociale la rendent sujette à l'angoisse corrélative « de la chute »¹⁰⁶. Cette conception est d'ailleurs reconduite par Michael Ryan et Douglas Kellner, pour qui « [l]a classe moyenne occupe traditionnellement une position de vulnérabilité extrême dans une société qui se caractérise par

¹⁰⁵ B. Ehrenreich, *Fear of Falling...*, p. 12.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 15.

une anxiété structurelle, la possibilité que n'importe qui puisse toucher le fond. »¹⁰⁷ Partant, aux Etats-Unis, le professionnel de classe moyenne tend à se définir, non sans résonance avec l'éthique protestante du *self-made man* exposée au chapitre précédent, à l'aune de sa capacité à produire des efforts, à se discipliner, *ethos* qui renvoie simultanément au paradigme de la maîtrise du corps comme site de démonstration de la capacité à se construire et à se contrôler¹⁰⁸. Voilà pourquoi, selon Ehrenreich, dans le prolongement des craintes liées aux effets de l'affluence matérielle et des technologies nouvelles à la fin du XIX^e siècle, la crise de la masculinité trouve, dès le tournant des années 1960, ses prémises dans la montée du consumérisme et le déplacement massif des classes moyennes vers les banlieues cossues des grandes villes américaines. Considéré dans cette perspective, le personnage de David Mann apparaît comme la personnification du professionnel *middle class*, toujours en proie aux dangers que représentent pour lui le confort de la vie moderne, les possibilités amenées par le matérialisme et la technologie, mais aussi les ambitions et la persévérance des couches inférieures. Autant de menaces et de tentations qui lui font courir le risque d'une confiscation de son pouvoir et d'une déchéance sociale, d'une chute qui, même si elle demeure improbable, lui est insupportable. Le point de vue de Barbara Ehrenreich permet ainsi de regarder les enjeux symboliques de *Duel* sous un autre angle. Le combat de David contre la monstruosité industrielle figurée par le poids lourd doit en effet également se concevoir comme une tentative de réaffirmation de la supériorité des valeurs et des codes de la classe moyenne face à une classe ouvrière qui n'aurait pas su se départir de ses prolongements prothétiques. Comme pour le terminator, dont l'accoutrement *punk* connote une forme de marginalité sociale, on peut déceler derrière le cow-boy/camionneur la menace d'une classe laborieuse devant laquelle les faiblesses de David laissent transparaître un déficit possible de détermination.

Au début de ce travail, on s'est donné pour dessein d'essayer d'identifier comment les films de notre corpus parviennent, avec les moyens qui sont les leurs, à produire de la norme de genre, à opérer un réaligement en apparence naturel entre un certain type de masculinité (blanche, hétérosexuelle, de classe moyenne, etc.) et un pouvoir physique et/ou moral d'ordre supérieur. Je voudrais arguer ici que, à l'instar du trouble générationnel entretenu dans *The Terminator* ou *Back to the Future* qui consiste en même temps à souligner et à taire les origines héréditaires de la prééminence du héros, une des stratégies les plus répandues des films de mon corpus consiste à ne

¹⁰⁷ M. Ryan and D. Kellner, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁸ Ehrenreich insiste du reste sur la continuité entre ces deux « classes moyennes » : « notre classe moyenne moderne est la descendante d'une bourgeoisie [*gentry*] plus ancienne, composée de fermiers indépendants, de petits hommes d'affaires, d'avocats indépendants, de docteurs et de pasteurs. Durant les cinquante années qui bordent le tournant du XX^e siècle, cette bourgeoisie – "l'ancienne" classe moyenne – s'est retrouvée prise entre une classe inférieure insurgée et une nouvelle classe de capitalistes très puissante. » B. Ehrenreich, *Fear of Falling...*, pp. 78-79.

jamais justifier cette supériorité autrement que par la représentation du recouvrement instinctif de la prépotence du protagoniste. Le protagoniste est « naturellement puissant » parce qu'il n'y a pas d'autre explication à ce qui apparaît, au bout du compte, comme une évidence. Certes, la naturalité de ce pouvoir est exhibée de façon suggestive sur d'autres modes : par l'opposition et le triomphe ultime du héros sur la modernité technologique, ainsi que par l'inscription du personnage dans un écheveau d'autres personnages, dans un schéma générique ou au sein d'une « chaîne citationnelle » qui insère sa performance dans un réseau plus large de savoirs partagés. Mais hormis ces façons symboliques de le mettre en jeu, force est de constater que rien ou si peu, au sein de ces récits – et on prendra soin de le montrer –, ne vient jamais réellement motiver la victoire du héros, sinon sa faculté en apparence innée à retrouver ses ressources, à percevoir en lui les potentialités d'un pouvoir qui le prédestine à guider ses congénères. Cette particularité est d'autant plus frappante dans des réalisations issues d'un mode de production dont un des principes directeurs est la subordination de tous les paramètres filmiques à la logique du récit et à la psychologie des personnages. En effet, comme les chercheuses et les chercheurs qui se sont intéressés à la question du mode de production cinématographique hollywoodien l'ont montré, toute l'économie narrative de ce cinéma est prioritairement organisée autour de l'inscription d'un ou de plusieurs protagonistes au cœur d'une chaîne ininterrompue et redondante de causes à effets¹⁰⁹. Thomas Elsaesser a bien identifié les paramètres et les visées fondamentales de cette logique narrative quand il affirme qu'elle tend à « transformer des séquences spatiales et temporelles en conséquences », qu'elle « fonctionn[e] selon une causalité implicite, qui enveloppe le héros et le met en contact avec son monde », de sorte à ce que le développement de l'intrigue parvienne, comme l'a vu Marc Vernet, à réduire l'hétérogénéité de l'intrigue, soit à générer « de l'ordre, de la linéarité et de l'énergie articulée » à partir de ce qui était initialement « du conflit, des contradictions et de la contingence ».¹¹⁰

C'est en ce sens que la transformation finale du protagoniste en « héros », avec tous les degrés de surhumanité qu'une telle désignation peut recouvrir, ne peut le plus souvent se comprendre que comme une forme de jugement d'ordre divin, l'accès miraculeux à un statut quasi démiurgique. À ce titre, la masculinité hégémonique du personnage est dans ces films toujours performative au sens le plus strict du terme. Aucune compétence ou vérité substantielles ne vient jamais fonder l'ascendant qu'elle prend. La stratégie mise en œuvre a ainsi trait à une preuve par l'exploit, l'improbabilité relative de ce dernier contribuant à attester a posteriori l'exceptionnalisme des

¹⁰⁹ Voir D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *op. cit.* ; D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2006.

¹¹⁰ Thomas Elsaesser, « The Pathos of Failure : American Films in the 1970s. Notes on the Unmotivated Hero », in T. Elsaesser, A. Horwath and N. King, *op. cit.*, p. 280.

qualités masculines du protagoniste. Enfin, il importe d'indiquer que ce mode de résolution s'inscrit aussi, dans une certaine mesure, au sein de la tradition spécifiquement mélodramatique qu'a décrite Ben Singer. En effet, on a déjà vu avec celui-ci que, outre les aspects liés au pathos et à la polarisation des valeurs morales, une des caractéristiques du mélodrame, en tant que genre, mais surtout en tant que mode propre à la fin du XIX^e siècle, est la « structure narrative non classique », c'est-à-dire une propension à préférer des « coïncidences outrageuses » et des « résolutions *deux ex machina* » à une logique stricte de cause à effet¹¹¹.

La conclusion de *Duel* me paraît exemplaire de ce que je relève ici. Après avoir été brutalisé et humilié pendant l'ensemble du film, qui plus est invalidé de façon comparative dans ses compétences les plus élémentaires¹¹², David décide, acculé, d'affronter celui qui persiste à se présenter comme son adversaire. Il l'engage alors dans un affrontement singulier qui, en s'inscrivant dans la tradition du western, indique que seul l'un d'eux pourra en sortir vainqueur. Le caractère résolu de David est alors signifié par la détermination du regard qu'il se lance dans la glace, la précision et la méticulosité de ses gestes : il rajuste ses lunettes, passe sa ceinture avec assurance et démarre son moteur pour se lancer dans une course-poursuite avec le semi-remorque. Certains traits viennent alors souligner le regain de force du protagoniste, son adéquation avec son véhicule, comme le moment où il dépasse le train contre lequel il avait manqué d'être écrasé par le camion quelques minutes plus tôt. Mais tandis qu'il creuse l'écart, le radiateur de sa voiture donne des signes de faiblesse et David n'a plus d'autre option que d'entraîner le poids lourd sur une petite route et le confronter en « face à face »¹¹³. Là, il place son attaché-case sur la pédale d'accélération de sorte à propulser son véhicule à pleine vitesse contre le camion, avant de s'éjecter au dernier instant. Aveuglé par l'explosion qui se produit suite à la collision, le poids lourd et son conducteur font alors une chute fatale dans le ravin que la fumée masquait. Du haut de la corniche, David scrute la carcasse inerte du monstre métallique. Sa victoire est complète et elle se voit appuyée par un fondu enchaîné qui place son visage au centre d'une série de cercles concentriques dessinés par la rencontre de sa silhouette avec un couché de soleil, réminiscence des légendes de l'Ouest.

Comme je l'ai avancé, ce qui semble le plus remarquable dans ce dénouement, c'est qu'aucun élément, sinon l'exaspération extrême du personnage, ne vient en apparence motiver l'inversion du rapport de force qui permet à David de l'emporter sur son adversaire. Certes, le parcours de

¹¹¹ B. Singer, *op. cit.*, p. 46.

¹¹² Voir à cet égard la scène du bus scolaire, dans laquelle le camion est représenté comme un « meilleur père » que David, dans la mesure où il parvient à secourir le véhicule et les enfants que le protagoniste n'avait pas réussi à aider.

¹¹³ A noter que le chapitrage de la version américaine du DVD de *Duel* (Universal, Collector's Edition, 2004) intitule cette scène de manière significative : « Mann vs Machine ».

David à travers le désert et son comportement passif pourraient a priori faire écho à ce que Thomas Elsaesser identifie comme une tendance forte du cinéma américain des années 1970 : celle de présenter un héros dénué de motivation qui réside au centre de réalisations telles que *Five Easy Pieces* (1970), *Two-Lane Blacktop* (1971), *The Last Picture Show* (1971), *American Graffiti* (1973), *The Last Detail* (1973), *The Longest Yard* (1974), *California Split* (1974) et *Thieves like Us* (1974)¹¹⁴. Mais ce rapprochement ne tient pas sur l'ensemble du film, dans le sens où, justement, le retournement final tend plus à associer David à la résolution indéfectible d'Harry Calahan (*Dirty Harry*, 1971) – l'autre modèle prototypique de l'époque selon Elsaesser – qu'au « pathos de l'échec » caractéristique des productions mises en exergue par l'historien du cinéma. Ainsi, au terme d'une série d'épreuves qui n'ont fait qu'attester sa persévérance dans les proportions de son impuissance, le personnage de David voit ses efforts finalement récompensés par ce qui apparaît comme une intercession « divine », un tournant narratif miraculeux qui renverse le déséquilibre à son profit en l'érigeant en vainqueur du duel. En sous-texte, il en va à l'évidence autrement : David triomphe du camion, parce que, contrairement au conducteur de ce dernier, il peut se défaire de la technologie qu'il utilise en la reléguant à sa fonction instrumentale. Etant donné la naturalité affichée des compétences de David, la technologie ne peut en fin de compte qu'être contingente à ses yeux, elle ne représente pas une nécessité, mais un outil subordonné à sa volonté. Il est à cet égard significatif qu'au moment de sauter du véhicule, le personnage ne porte plus les lunettes qu'il arborait encore une seconde plus tôt. Cette disparition « inexplicable » – qui peut être un faux-raccord, mais qui fait néanmoins sens – vient en quelque sorte redoubler, au plan du visage, l'abandon plus général de médiation automobile du corps. Son regard libéré de l'emprise technique, il perçoit enfin son ennemi pour ce qu'il est, une technologie masculine puissante, mais clairement affaiblie par sa vacuité morale et aveuglée par son désir d'omnipotence. En comparaison, la maîtrise et la détermination de David sont représentées comme essentielles, c'est-à-dire indépendantes du recours à tout prolongement prothétique. Le film se conclut de ce fait, au vu de l'issue du duel, sur une forme de redistribution des éléments-attributs qui constituent la véritable masculinité blanche (de classe moyenne). En tant que vainqueur, David est montré comme ayant pleinement réalisé ses potentialités. Il a refait sienne la résolution du conducteur mécanisé, il s'est réapproprié – dans le sens où il a réussi à montrer qu'il en était le dépositaire originel – l'énergie et la vigueur qui sont susceptibles de faire la force de la classe ouvrière, tout en reléguant au second plan la modernité technologique qui a engendré la chute du représentant de cette classe. Du reste, la déshumanisation du cow-boy/camionneur comme son incapacité à se défaire de sa machine sont mises en avant par le fait que celui-ci ne

¹¹⁴ T. Elsaesser, *op. cit.*

ressort jamais de son véhicule, que même face à une issue fatale, il ne parvient pas à s'en extraire. Allant jusqu'à anthropomorphiser le passage de vie à trépas du poids lourd par l'arrêt graduel de la rotation de l'une de ses roues, les plans qui s'attardent sur sa fin insistent de cette façon sur la faillibilité de celui qui ne peut s'affranchir de sa dépendance vis-à-vis de la technologie : le camion est devenu métonymiquement le conducteur. A l'opposé de cette solidarité pathologique entre l'homme et la machine, d'un individu dont l'allure de cow-boy n'était qu'une mystification ayant pour objectif de dissimuler ses faiblesses, David en vient à incarner une sorte de nouveau héros de l'Ouest. Devant une technologie qui tend à lui rappeler le caractère construit de son identité sexuée, le protagoniste a su réaffirmer la prévalence de ce que la nature révèle en lui, soit l'immutabilité de son pouvoir. Quant à l'unicité de sa présence au milieu d'un plan des grandes plaines, dressé devant le soleil couchant, elle le réinscrit au sein du schéma émancipatoire du mythe de la frontière qui actualise enfin la promesse anticipée par son nom : David Mann n'est pas seulement un homme, il est / l'homme.

Cette forme de consécration est du reste soulignée par le contraste que produit la mise en relation du premier plan avec le dernier plan du film. Alors que *Duel* débute par un mouvement arrière de caméra qui marque la trajectoire d'une voiture sortant de la noirceur utérine d'un garage de banlieue californienne confortable, il s'achève sur l'éclat intense du soleil du renouveau, dont les rayons orangés esquissent la silhouette de David en ombre chinoise sur les collines du désert¹¹⁵. En transitant du foyer d'une urbanité qui effaçait littéralement sa présence au site fondateur de la masculinité américaine, David est passé de l'ombre à la lumière, du hors-champ au champ, de la marge au centre, de l'aberration à la norme. Héros officiel désingularisé, il est devenu le héros hors-la-loi unique, qui, seul, peut prétendre incarner la loi. Un des intérêts à observer la transaction d'éléments-attributs qui couronne ce parcours réside à mon avis dans le fait que cette transaction met d'une certaine manière en évidence, notamment lorsqu'on s'attarde sur le déficit causal qui la marque, le modèle que la modernité technologique constitue au fond pour la masculinité hégémonique. En effet, au vu du mélange de fascination et d'angoisse suscité par la puissance du poids lourd et la résolution indéfectible de son conducteur, on ne peut s'empêcher de penser que la force masculine que finit par symboliser David procède pour partie de cette puissance nouvelle, tout en prenant soin de s'en démarquer. Considéré sous cet angle, le film orchestrerait une confrontation hyperbolique au sein de laquelle une technologie qui a ingéré

¹¹⁵ Evocatrice de l'iconographie de l'Ouest, la figure du héros face au soleil couchant est un motif récurrent de la refondation du lien privilégié entre le masculin et la nature. C'est du reste sur un plan similaire que se conclut *THX-1138* (1971), lorsque le personnage interprété par Robert Duval parvient finalement à s'extraire du monde technologique uniforme et aseptisé dont il est prisonnier.

l'homme au point de le faire disparaître se montre au bout du compte mise en échec par un homme qui a si bien incorporé la technologie qu'elle ne transparaît plus en lui.

On sera amené à développer ce point un peu plus loin ainsi que dans le chapitre suivant, mais avant cela, il nous faut aborder l'autre mode de représentation genrée de la technologie dans le cinéma de la période 1968 à 1987.

3.3.3. La technologie immature : *WarGames*

Le second mode de figuration de la période confère à la technologie des connotations à la fois masculines et enfantines, quand il ne la représente pas directement sous les traits d'un jeune garçon. Bien que minoritaire en regard du type de représentations qu'on vient de passer en revue, ce mode s'illustre dans plusieurs films des années 1980 tels que *WarGames* (1983), *2010 : The Year We Make Contact* (1984), *D.A.R.Y.L.* (1985) et *Short Circuit* (1986). Toutefois, en dépit de l'aura d'innocence que ce semblant de jeunesse pourrait lui conférer, la technologie apparaît rapidement inquiétante aux yeux des personnes qui y ont recours, parce qu'elle est à la fois puissante, immature et insubordonnée. A ce titre, elle synthétise assez clairement les deux types d'appréhension liés à l'*information age*, soit la crainte de déréalisation et d'autonomie technologiques. Ces films tendent par conséquent à focaliser leurs propos sur la nécessité de la reconnaissance, par ces technologies individualisées, de la supériorité de l'homme blanc, ainsi que de la pertinence des valeurs familiales auxquelles il préside. En somme, ils soutiennent que si la machine est utile à l'homme, l'homme est indispensable à la machine.

Pour bien comprendre les enjeux sous-jacents à ce mode de figuration, considérons sommairement le cas de *WarGames*. Succès surprise de l'été 1983, cinquième film le plus lucratif de l'année, *WarGames* est aussi le premier film d'envergure pour Matthew Broderick – jeune vedette masculine montante des années 1980 – qui verra son statut confirmé par ses rôles dans *Ferris Bueller's Day Off* (1985) et *Glory* (1989)¹¹⁶. *WarGames* articule son discours à la crainte de l'homme blanc de se voir remplacé par l'ordinateur en tant qu'instance décisionnelle centrale de la société étasunienne. Situé dans le contexte bipolaire de la Guerre froide, le film débute par l'arrivée de deux militaires dans une maison de campagne qui se révèle être une base secrète de l'armée américaine, un avant-poste *high-tech* de lancement de missiles nucléaires. S'ensuit une simulation d'alerte dans le cadre de laquelle un des deux officiers, saisi d'une crise de doute irrépressible quant au bien-fondé de ses actes, s'avère incapable d'achever le processus de lancement du missile qu'il est censé assurer. Au vu des problèmes soulevés par cet excès de

¹¹⁶ *WarGames*, qui rapporte près de 80 millions de dollars au box-office, fait la clôture du Festival de Cannes cette année-là. Il est également au bénéfice d'une réception critique relativement élogieuse.

sensibilité, les autorités décident alors de « sortir l'homme de l'équation » [*get man out of the loop*] en le remplaçant par une machine dernier cri : le WOPR (*War Operation Planned Response*), un superordinateur capable de décider par lui-même, sur la base d'estimations probabilistes et de son aptitude à apprendre, de la stratégie à suivre en cas de conflit généralisé. Mais les problèmes propres à ce dispositif expérimental se font vite jour. En effet, David Lightman (Matthew Broderick), un adolescent surdoué en informatique à la recherche de nouveaux jeux vidéos, découvre que le mot de passe pour entrer en contact avec ce qu'il ignore être un ordinateur militaire n'est autre que « Joshua », le prénom du fils prématurément décédé de l'inventeur du WOPR, le Dr. Stephen Falken (John Wood). Ignorant les dangers liés à son initiative, David se met à « jouer » une partie de « guerre thermonucléaire totale » avec Joshua. L'ordinateur apparaît alors hors du contrôle des dirigeants militaires. Ne pouvant distinguer la réalité du monde de la virtualité du jeu, il menace de jouer la partie jusqu'au bout et de déclencher ainsi une troisième guerre mondiale.

En phase avec les enjeux socioculturels de son époque, *WarGames* associe l'avènement de l'hégémonie technologique au constat d'une masculinité rendue déficiente par la complexité du monde postindustriel. L'idée qui traverse le film est que c'est parce que l'homme ne serait plus à même d'assumer son rôle de *leader* dans un environnement rendu éminemment complexe par la technologie que celle-ci est amenée à assumer cette responsabilité à sa place. Dans le récit, cette défaillance strictement masculine se manifeste à plusieurs niveaux. Il y a évidemment, au début, le personnage du militaire, qui, en proie à une trop forte émotivité, se montre incapable de tenir son rôle dans un univers sophistiqué dont le fonctionnement lui échappe. Puis, l'image de la base *high-tech* tapie sous l'habitat de campagne, au milieu des paysages enneigés, qui signale que l'Amérique est maintenant une nation profondément technologique qui n'a plus que l'apparence de la contrée naturelle qui a présidé au fondement de ses valeurs. Mais il y a surtout les technocrates et les scientifiques de Washington, qui, murés dans leur *bunker* technologique de NORAD (*North American Aerospace Defense Command*), sont victimes d'un aveuglement collectif tel qu'ils jugent opportun de substituer l'ordinateur à l'homme. Contre tout « bon sens » en somme, ils décident de « masculiniser » la machine, de lui conférer les pleins pouvoirs, plutôt que de se préoccuper de la carence de masculinité de l'homme. Si cette réaction est d'emblée présentée comme excessive, trahissant les déficiences des figures qui en sont à l'origine, elle jette néanmoins les bases de la question que le film va s'attacher à explorer, soit la tentation de substituer la technologie à l'homme et ses conséquences sur la société. Et c'est le personnage de David Lightman qui est évidemment le vecteur de cette exploration.

Principal protagoniste du film, David incarne à la fois le problème et l'espoir d'une société en pleine mutation. Le problème d'abord, car, c'est son désir insatiable dans le domaine de l'électronique qui provoque les dérives de Joshua et le danger d'une troisième guerre mondiale. En d'autres termes, à l'instar de la machine avec laquelle il fraie, David est trop obstinément marqué du côté de l'artificiel et du virtuel. Il est au fond aussi « immature » et aussi ignorant des réalités qui sous-tendent l'ordre naturel du monde que l'ordinateur avec lequel il converse. Ces traits, déterminants pour le discours édifié par le film, sont non seulement soulignés par un grand nombre d'attributs du personnage, mais aussi par le dérèglement plus général du monde qui l'entoure. Elevé par des parents souvent absents et crédules, David est décrit comme un garçon possédant une maîtrise supérieure de l'électronique, mais aussi sédentaire, continuellement prostré devant son ordinateur ou devant des arcades vidéoludiques. Or, on se souvient que cette passivité et cet isolement, loin des valeurs bienfaisantes de la nature, peuvent être interprétés, sur le plan de l'identité sexuée du personnage, comme le signe d'un déficit de masculinité. Celui-ci est d'ailleurs remarquablement mis en exergue à deux niveaux. Il apparaît dans l'absence d'intérêt de l'adolescent pour la nature, signifié au plan scolaire par la note insuffisante que David reçoit en biologie. Mais il est également suggéré sur un plan interpersonnel *via* le dynamisme différentiel de sa fidèle amie Jennifer (Ally Sheedy). Perpétuellement mouvante, que ce soit sur sa mobylette, en faisant du jogging ou de l'aérobic, Jennifer est l'agent à la fois actif et féminin qui met continuellement en relief la passivité de David. Toutefois, et bien qu'elle soit représentée comme dynamique, Jennifer n'en est pas moins une adolescente, qui rejoint David dans son déphasage avec la « réalité ». Cet aspect est rendu manifeste par le montage alterné de la scène qui souligne le contraste entre l'enthousiasme insouciant des deux adolescents durant la partie de guerre thermonucléaire à laquelle ils jouent et l'affolement des responsables militaires confrontés aux conséquences supposées réelles du « jeu ».

Toutefois, si David est initialement rapproché de l'infantilité du WOPR/Joshua et des problèmes que son autonomie pose, c'est, en conformité avec le schéma qu'on a esquissé, pour mieux l'en différencier par la suite et bien marquer l'ascendant qu'il parvient à prendre finalement sur la machine. Du fait de ses compétences extraordinaires, David incarne effectivement l'espoir en puissance de cette société, une masculinité certes immature, mais qui porte en elle le potentiel d'une hégémonie nouvelle, fondée sur un rapport rééquilibré entre nature et culture, technologie et responsabilité. En ce sens, le personnage finira par conjuguer et résoudre en lui les contradictions que *WarGames* s'emploie à explorer. Partant, pour construire cette nouvelle masculinité hégémonique, le long-métrage inscrit l'adolescent dans un parcours initiatique qui, non sans résonances avec celui du mythe de la frontière, le fait passer du foyer de la civilisation moderne au cœur d'une nature revivifiante, de la masculinité défaillante à la masculinité authentique.

Ce processus, qui, ainsi que Vernet l'a expliqué, s'appuie sur une succession de plusieurs étapes qui sont autant de tentatives visant à réduire l'hétérogénéité de l'intrigue, trouve une de ses phases clés dans la capture de l'adolescent par les autorités militaires et sa détention au sein du *bunker* de NORAD. Séquestré, David décide de s'évader, accomplissant là son premier acte positif en tant qu'agent actif du récit. Espérant trouver le moyen qui lui permettra de raisonner Joshua, il part à la recherche du Dr. Falken, dont il ne croit pas au décès. Les enjeux de cette quête sont évidemment multiples, mais ils renvoient avant tout à l'idée que l'accès au « référentiel » masculin, à l'entrée « en prise » avec ce lieu dans les relations de genre, passe au premier chef par la recherche d'une figure paternelle authentique, une figure que l'ère postindustrielle a contribué à faire disparaître de la vie quotidienne américaine et que tout le monde croit perdue à jamais.

David est intuitivement persuadé du contraire et doit surmonter plusieurs obstacles avant d'accéder à la masculinité hégémonique. Pour exprimer le caractère évolutif de sa quête, le film continue de signifier le manque relatif d'autonomie de l'adolescent. C'est ainsi que pour se rendre en Oregon, où il pense trouver Falken, il est amené à faire appel une nouvelle fois à Jennifer. Secondé donc par l'adolescente énergique, David achève son parcours en découvrant la retraite du Dr. Falken sur une île retirée. La localisation du scientifique au milieu d'un paysage sauvage et préservé n'a assurément rien d'anodin. Reclus, désabusé par la civilisation et endeuillé par la mort de son fils Joshua, le personnage de Falken révèle avoir feint son décès afin de vivre loin du monde moderne qu'il rejette. Associé à sa passion pour les dinosaures et la préhistoire, ce trait fait de lui un homme qui a perdu toute foi en l'espèce humaine. En cela, Falken apparaît initialement comme l'envers de David, un homme également surdoué, mais structuré du côté de la nature et de la fatalité. Leur rencontre constitue à ce titre un moment déterminant pour la mise en place des conditions d'accès de David à la masculinité. En effet, c'est à cette occasion que s'opère la transaction fondamentale – la fusion dirait Vernet – de valeurs et de pratiques qui va permettre le rééquilibrage ultérieur entre son identité masculine excessivement culturelle, et donc affaiblie, et celle excessivement naturelle, dans le sens de désabusée, du scientifique. Lors de leur conversation, Falken révèle à David que la seule leçon qu'il n'ait jamais réussi à inculquer à Joshua est qu'il faut parfois savoir renoncer, parce qu'il existe des situations où l'on ne peut tout simplement pas gagner. Réciproquement, l'adolescent s'emploie à persuader le scientifique désabusé d'un point de vue inverse : dans certains cas, comme celui-ci, il faut continuer à se battre, il faut agir à l'endroit de Joshua et des autorités militaires afin de préserver l'espèce humaine. David représente à cet égard une forme de résurgence de l'innocence, mais aussi du volontarisme que la culture américaine associe à l'enfance, une simplicité d'agir qui aurait disparu de l'horizon de la pensée de Falken avec le décès, toujours narrativement « inexpliqué », de son fils.

On retrouve donc ici la mise en place d'un trouble générationnel analogue à celui qu'on a pu observer dans *The Terminator* et *Back to the Future*. L'échange est presque parfaitement mutualisé, car le « fils » retrouve le chemin du « père » tandis que le « père » retrouve le chemin du « fils », de sorte qu'il n'est pas réellement possible de déterminer l'origine des pouvoirs dont le héros va finir par se prévaloir. Je dis « presque », car dans *WarGames*, c'est en fait plus à David qu'à Falken que revient la charge de pleinement incarner le nouveau modèle de masculinité hégémonique. Mais, comme souvent dans ce type de cas, le récit crée préalablement les conditions permettant de rendre possible ce trouble, afin de pouvoir ultérieurement étayer la naturalité du héros. En effet, au début du film, lorsque David entre en contact avec Joshua pour la première fois, le superordinateur s'adresse déjà à lui en tant que « Dr. Falken ». Induit en erreur par l'usage du mot de passe que seul son inventeur détenait, le WOPR considère David dès le départ comme son instance tutélaire. Conformément à la dialectique qu'on avait postulée au premier chapitre, le film feint de cette façon la dimension initiatique voire méritocratique du parcours qu'il donne à voir, tout en prenant soin de sous-entendre que le personnage a toujours déjà détenu les qualités propres à l'affirmation d'une masculinité prépondérante¹¹⁷.

A partir de là, l'assomption de David à l'hégémonie de genre va s'opérer en deux temps. D'abord par une réaffirmation relativement allusive de la différence des sexes. Après s'être entretenus avec Falken, David et Jennifer sont persuadés d'avoir échoué dans leur tentative de convaincre le scientifique du bien-fondé de leur démarche. Si bien qu'ils vont jusqu'aux rives de l'île en s'interrogeant sur le moyen de regagner la terre. Jennifer propose alors de rentrer à la nage, ce qui force David à avouer qu'il ne sait pas nager. Si le film exhibe ainsi une nouvelle fois le déficit de motricité du personnage par rapport à Jennifer, il se sert de cette scène pour inverser les problèmes d'ordre genré que cette différence soulève. En effet, alors que Jennifer le tourne affectueusement en dérision, David la traite de « wonder woman » en expliquant, légèrement excédé, qu'il pensait avoir le temps d'apprendre à nager plus tard dans la vie. D'un plan d'ensemble, le film passe alors à un régime de champ-contrechamp qui isole David de façon complaisante. Le personnage ajoute à ce moment-là, de manière caractéristique, qu'il « aimerait ne rien savoir » de toute cette affaire et qu'il « voudrait être comme tout le monde ». En rappelant sa singularité et le poids de la responsabilité qui lui incombe, David semble « involontairement » culpabiliser Jennifer de l'ascendant qu'elle a osé prendre sur lui. Attendrie par la sincérité de sa déclaration, l'adolescente paraît réaliser l'importance du rôle réconfortant qui « devrait » être le

¹¹⁷ On peut ajouter, à partir de l'examen que livre Sylvestre Meininger de la question de la filiation dans les quatre grandes trilogies de la période (*Star Wars*, *Indiana Jones*, *Rambo*, *Back to the Future*), que ce trouble générationnel n'est pas uniquement entretenu à l'échelle des films, mais aussi sur l'ensemble des séries filmées. En effet, au sein du dernier volet de chacune de ces trilogies, le héros en vient à devoir sauver sa figure paternelle d'un danger mortel, lui redonnant ainsi en partie la vie. Voir S. Meininger, *op. cit.*, pp. 143-171.

sien et se rapproche de lui. Sur un ton léger, elle confie que si le monde n'était pas sur le point de prendre fin, elle serait passée à la télévision la semaine prochaine dans une émission d'aérobic. Visiblement rassuré, David lui répond alors qu'il l'aurait regardée, puis l'embrasse. Ce que le film tend à signifier par cet échange et la manière qu'il a de le mettre en scène, c'est que tout ce qui empêche ces adolescents de trouver leur place respective au sein d'un ordre sexué naturel, c'est le manque de temps lié à la menace apocalyptique qui pèse sur eux. En d'autres termes, le récit suggère qu'il faut laisser la nature suivre son cours pour que David puisse, avec le temps justement, égaler sinon dépasser Jennifer dans son dynamisme et que celle-ci en vienne enfin à trouver sa place comme objet privilégié, réifié télévisuellement, du regard de l'homme. Cette interprétation est étayée par l'examen de plusieurs éléments. Il y a le baiser qui, secondé par l'aura romantique que lui confère l'intervention des cordes au plan musical, sanctionne l'intégration de Jennifer au sein de la matrice de la romance hétérosexuelle, un schéma dont on a vu qu'il renvoie à une forme d'abdication du pouvoir de la femme face à l'homme. En outre, c'est au terme de ce baiser que Falken arrive en hélicoptère pour chercher les deux jeunes et tenter d'arrêter Joshua. L'arrivée du scientifique par le ciel, signalée par l'apparition d'une lumière blanche aveuglante, peut dès lors se comprendre comme une approbation divine de la prise de pouvoir de David sur Jennifer, un peu comme si avant cet événement, le pacte entre « le père et le fils » ne pouvait encore être vraiment scellé. Enfin, et c'est sans doute l'élément le plus significatif, à compter de cette séquence qui fait office de tournant, le rôle narratif de Jennifer devient complètement subsidiaire, voire inexistant. Lors de la course à pied finale jusqu'à NORAD, la jeune femme est d'ailleurs souvent distancée par les autres personnages, quand elle ne donne pas la main à David. En outre, elle ne prononce pratiquement plus un mot jusqu'au terme du récit.

La seconde phase qui sanctionne l'accès de David à la masculinité hégémonique suit directement celle-ci. Elle présente la confrontation directe du protagoniste avec Joshua. Forts de leur gain cognitif réciproque, Falken et David retournent avec Jennifer au centre de commande pour neutraliser les menaces liées à la prise de pouvoir du superordinateur. Après que Falken a conduit le général à reconnaître le caractère artificiel de la représentation du conflit à laquelle il se fiait, lui indiquant que ce n'est pas parce qu'il est en train « d'écouter une machine » qu'il doit nécessairement « se comporter comme elle », David prend l'initiative de l'action finale. Il intime à Joshua, qui s'obstine aveuglément à vouloir gagner, l'ordre de jouer une partie de Morpion contre lui-même, amenant le superordinateur à un court-circuit qui lui fait « réaliser » combien il peut être parfois vain de s'entêter à vouloir gagner.

L'enseignement que lui prodigue David est intéressant à deux égards. D'une part, il repose sur l'idée que si Joshua est, comme le poids lourd (*Duel*), Darth Vader (*Star Wars*), Proteus IV

(*Demon Seed*) ou encore le terminator (*The Terminator*), une technologie puissante et autonome, contrairement à eux, il n'est pas fondamentalement malveillant. Représenté comme un « enfant innocent », il incarne au bout du compte une technologie qui, pour autant qu'elle soit éduquée, peut être réintégrée dans le giron des machines acceptables. Au fond, le film suggère que ce dont Joshua a besoin avant tout, à l'instar de David initialement, c'est de la supervision d'une figure paternelle avisée et bienveillante¹¹⁸. D'autre part, l'idée que David puisse sauver le monde en donnant une leçon à Joshua, qui plus est relative à l'impossibilité de gagner, parachève la verticalisation des relations de pouvoir entre les personnages, qui réinstitue le masculin au sommet de la hiérarchie sociale. Et il ne s'agit pas de n'importe quel masculin ici, mais d'un « homme léger » (*Lightman*), qui, dans le sillage de son modèle sauvage et surplombant (le nom *Falken* faisant clairement écho à *falcon* : le faucon), est un jeune homme qui domine les autres en vertu de sa disposition à, simultanément, maîtriser la machine et affirmer son autorité naturelle face à des instances officielles incapables d'anticiper les problèmes engendrés par leurs actions. Dans ce contexte, la masculinité hégémonique de David découle de l'aptitude à incarner le bon équilibre entre innocence enfantine et responsabilité adulte, entre dynamisme et retenue, à exister hors de l'emprise technologique et de la cruauté d'une nature primitive.

On le voit bien, ce qui justifie de fait la supériorité proprement masculine de ces héros, que ce soit Kyle Reese, David Mann ou David Lightman, ce n'est pas tant l'uniformité d'un modèle physique ou un canon de corporéité figé – outre leur ancrage dans le masculin, blanc, hétérosexuel de classe moyenne, la diversité corporelle relative des acteurs qui les incarnent suffit à le démontrer –, mais le plébiscite d'une configuration de pratiques et d'attributs de genre dont la naturalité est mise en relief non seulement par des conventions génériques et iconographiques, mais surtout par son opposition à l'autonomie comme à l'artificialité de la modernité technologique. Certes, aucun de ces personnages n'est réductible à une posture strictement anti-moderne, chacun de ces films articulant son discours à une dialectique en fonction de laquelle la technologie devient socialement assimilable à mesure de sa sujétion au pouvoir de l'homme. Les variations de degré sur ce qu'on pourrait appeler l'échelle scalaire de technophobie de ces films peuvent donc s'évaluer à l'aune des valeurs positives dont la modernité des technologies se voit

¹¹⁸ La nature du discours associé à ce mode de représentation apparaît d'ailleurs de manière éclatante lorsqu'on compare la figuration de HAL dans *2001* (1968) et dans *2010* (1984). Alors que le film de Stanley Kubrick représente HAL comme une machine mature, froide et meurtrière, le film de Peter Hyams infléchit cette perception en faisant de lui un ordinateur qui se révèle en dernière instance préoccupé du sort de l'humanité. En effet, *2010* suggère par le propos que finit par tenir l'ordinateur que tout ce que voulait HAL, c'était une explication, une attention qui témoigne de la confiance que ses maîtres masculins ont en lui. Une fois réinvesti de cette confiance, HAL accepte d'ailleurs de se sacrifier pour le bien-être de l'espèce humaine. Inversement, un cas limite de la juxtaposition de ces deux modes de représentation est *Demon Seed* (1977), où le superordinateur connoté comme masculin (Porteus IV) finit par réussir à s'incarner dans une petite fille. Visuellement associée à la figure malade du savant fou, cette représentation enfantine de la technologie semble être alors pathologisée *via* le couplage entre sa représentation féminine et sa voix métallique.

investie : quelque part entre le côté vétuste/salutaire de la presse hydraulique et la nouveauté/dangerosité du superordinateur. En même temps, comme je l'ai suggéré auparavant avec *Duel*, il faut dire que les pratiques et les attributs qui structurent la masculinité de ces héros ne semblent pas sans lien avec la puissance « sidérante » et redoutable que les technologies autonomes représentent. De plus, une grande partie du plaisir que ces films procurent dérive non seulement des démonstrations de force et du potentiel destructeur associés à ces machines, mais aussi, à un autre niveau, des prouesses techniques actualisées par le spectacle et les effets spéciaux qu'ils offrent. Pour lever la contradiction apparente entre ces discours et engager une réflexion sur la nature de la relation complexe qui lie le masculin à la technologie, il me paraît opportun d'étudier le rapprochement entre l'homme et la machine, en partant de commentaires ayant trait à une des figures masculines les plus emblématiques des années 1980 : John Rambo.

3.4. Rambo ou le choc de la conscience postindustrialisée

Ikône jusqu'à la caricature d'une masculinité surhumaine propre aux années 1980, John Rambo (Sylvester Stallone) est le héros d'une série de films violents, dont *Rambo : First Blood, Part II* (1985) fut incontestablement le plus populaire¹¹⁹. Dans son analyse du film, Susan Jeffords accrédite l'idée que le corps hypertrophié du vétéran renvoie délibérément aux propriétés d'une technologie de guerre. Elle insiste par exemple sur la propension de la mise en image du corps de Rambo à l'ériger en une véritable « machine de combat »¹²⁰. Pour Jeffords, le spectacle offert par le protagoniste fonctionne « de la même manière que le napalm dans *Apocalypse Now* ou les explosifs informatisés dans *Missing in Action 2*. »¹²¹ Ainsi, le personnage ne détiendrait pas seulement des armes ou de la technologie, il serait une technologie : « A travers lui, *en lui*, cette technologie peut relever tous les défis et sa structure opérative est apparemment invincible. »¹²² Qui plus est, Jeffords inscrit le recours à cette figuration fortifiée et puissante du corps de l'homme dans les stratégies qui, dans l'esprit des écrits de Steve Neale sur les codes de représentation de la masculinité au cinéma, visent à dénier la part d'érotisme propre à son régime de monstration : « Les armes que porte Rambo empêchent les spectateurs de voir le corps qui les

¹¹⁹ Avec plus de 150 millions de dollars de recettes lors de son exploitation en salles, *Rambo : First Blood, Part II* est le second plus gros succès cinématographique de 1985 après *Back to the Future*. A noter que l'intérêt du personnage pour ma recherche tient également à son interprète, Sylvester Stallone, dont le corps a constitué, au travers de la série des *Rocky* et des *Rambo*, un modèle de masculinité pendant l'ère reaganienne. D'ailleurs, le quatrième opus de la franchise *Rocky* sort également en 1985 et il rapporte 127 millions de dollars, se plaçant ainsi en troisième position dans le palmarès des films les plus lucratifs de l'année, juste après *Rambo II*.

¹²⁰ S. Jeffords, *The Remasculinization...*, p. 12.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Ibidem*, p. 13.

tient comme autre chose qu'une partie de ces armes elles-mêmes, la "machine" dont elles ont besoin pour fonctionner de manière efficace. »¹²³

Cette appréhension de la corporéité de Rambo en tant que « technologie » ou « machine », à l'instar de celle qu'on évoquait à propos de David Mann dans *Duel*, fait à mon sens problème au sein d'un espace cinématographique dont on a vu que les héros tendent à se construire dans un rapport conflictuel vis-à-vis de la modernité technologique. D'autant qu'avec son ancrage privilégié dans la forêt ou la jungle, le vétéran a pu aussi être considéré comme le symbole d'un retour du corps sauvage et dénudé – une sorte de réactualisation de la figure de Tarzan – dans un cinéma où ce type de représentation demeure relativement rare¹²⁴. Pour essayer de clarifier cet aspect, de pousser plus avant la réflexion sur la possibilité d'envisager le corps du vétéran en tant que « machine », il est utile de faire un détour par les travaux que Wolfgang Schivelbusch a consacrés aux conséquences du choc traumatique que constitue la modernité pour l'individu, puis de les mettre en rapport avec ceux que Klaus Theweleit a dédiés à l'imaginaire masculin moderne.

3.4.1. La question de l'homme-machine : entre déterminisme et sublime technologiques

La réflexion conduite par Schivelbusch sur les répercussions mentales des changements liés à l'expansion des voyages en train jette les bases d'un examen des caractéristiques de l'acclimatation humaine aux phénomènes industriels. Si l'apparition de techniques nouvelles crée selon lui « un environnement artificiel auquel les hommes s'habituent comme à une seconde nature », son dessein consiste dès lors à décrire de quelle manière la psyché humaine s'accommode de ces bouleversements¹²⁵. C'est à cette fin que Schivelbusch mobilise le concept freudien peu usité de « pare-excitations »¹²⁶, concept qui lui permet de donner corps à une des conséquences les plus difficilement saisissables de la modernité urbaine et industrielle. Le pare-excitations est d'après Schivelbusch une zone qui se dessine à la surface de l'individu au fur et à mesure que son corps entre en interaction avec les données sensibles de la vie moderne¹²⁷. S'incorporant en son sein sous l'effet de ces « brûlures » réitérées, le pare-excitations constituerait ainsi l'appareil psychophysiologique par le truchement duquel l'individu apprivoise les mutations de son milieu et de sa personne. L'historien l'envisage de ce fait comme le mode de régulation

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ R. Dyer, *White...*, pp. 145-183.

¹²⁵ W. Schivelbusch, *op. cit.*, p. 164.

¹²⁶ D'après Laplanche et Pontalis, le pare-excitations est « un terme employé par Freud dans le cadre d'un modèle psychophysiologique pour désigner une certaine fonction, et l'appareil qui en est le support. La fonction consiste à protéger l'organisme contre les excitations en provenance du monde extérieur qui, par leur intensité, risqueraient de le détruire. L'appareil est conçu comme une couche superficielle enveloppant l'organisme et filtrant passivement les excitations. » Voir Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2002 [1967], pp. 302-303.

¹²⁷ W. Schivelbusch, *op. cit.*, pp. 161-171.

d'un choc spécifiquement moderne, une cuirasse protectrice et civilisatrice façonnée à partir d'une prolifération de télescopes sensoriels qui acculerait la conscience à s'adapter aux normes industrielles, à se « civiliser », sous peine, en cas d'échec, de se voir contrainte à une forme de destruction.

D'un point de vue genré, l'enveloppe imaginaire décrite par Schivelbusch n'est pas sans rappeler, par certains aspects, l'armure corporelle propre à la masculinité occidentale telle que Klaus Theweleit a pu la définir¹²⁸. Prenant appui sur les travaux psychanalytiques de Melanie Klein, mais aussi de Wilhelm Reich, Gilles Deleuze et Felix Guattari, Theweleit a tenté d'identifier certains des invariants de la psychologie masculine moderne en se penchant sur les écrits emblématiques de soldats appartenant aux *Freikorps*, les Corps Francs allemands¹²⁹. À travers l'examen de plus de 250 de leurs romans, mais surtout de leurs lettres et mémoires de guerre, et grâce à la mise en relation de leur contenu avec les caractéristiques de la société allemande de l'époque, le sociologue met en exergue la perception altérée que ces fascistes ont de la réalité. Il montre l'amalgame que leur imaginaire opère entre tout ce qui constitue un danger à leurs yeux, les éléments qui mettent en péril leur intégrité corporelle, et ce que la société occidentale réfère au féminin, notamment les fluides, les émotions, les désirs et les plaisirs que la sexualité procure. C'est ainsi que ces miliciens associent presque systématiquement, dans leurs textes, la menace bolchevique à une masse informe et envahissante, à de la boue, à une « marée rouge » submergeante et liquéfiant, aux femmes libidinales qui sont censées composer cette menace, à une entité toujours mouvante, visqueuse et abjecte qui est sur le point de les engloutir et face à laquelle ils s'emploient à affirmer la fermeté, la verticalité et l'unité de leur corps-armure, ainsi que leur lien avec la figure rassurante de l'Infirmière blanche, idéal de la femme douce et asexuée. On peut voir là en quelque sorte une analogie avec la peur de l'abject au sens où Judith Butler, mais surtout Julia Kristeva l'a définie, c'est-à-dire une crainte qui renvoie à « ce qui perturbe une identité, un système ou un ordre. »¹³⁰ D'après Kristeva, qui a analysé cette thématique en profondeur dans son essai sur les *Pouvoirs de l'horreur*, l'abject a trait, comme chez Theweleit, au non-respect des limites, à l'ambigu, à l'amorphe et au mixte. Dans le monde occidental, l'auteure le réfère du reste plus précisément à « un effondrement des lois paternelles » ou « au corps féminin, le corps maternel, dans ce qu'il a d'in-signifiable, d'in-symbolisable »¹³¹.

¹²⁸ K. Theweleit, *op. cit.*

¹²⁹ Pour mémoire, avant de jouer un rôle central dans l'avènement du parti nazi en 1933 et de rejoindre les rangs des SA et des SS, les *Freikorps* ont mené dès 1918 la répression contre les communistes, les nationalistes polonais, l'armée rouge et les révoltes de la classe ouvrière. Comme le souligne Theweleit, leur singularité tient du coup au fait que ces troupes de miliciens se sont maintenues en état de conflit pendant presque toute la durée de l'entre-deux-guerres.

¹³⁰ J. Kristeva, *op. cit.*, pp. 9-39.

¹³¹ *Ibidem*, p. 27.

Dans les écrits des Corps Francs, la révolte communiste, qui leur apparaît susceptible de désagréger les frontières de leur corps au même titre que celles de la société de classe qu'ils défendent, tend du coup à être considérée dans des termes clairement genrés. Mais cette menace n'est pas qu'extérieure, elle est aussi intérieure. En effet, le danger féminin imprègne la perception que ces soldats ont de l'inconscient, un inconscient schématiquement apparié à une « machine désirante » ainsi qu'à des flots de liquides, des torrents de lave ou des fluides corporels qu'il faut à tout prix endiguer. Ainsi Theweleit note-t-il :

« Ce qui est décisif, c'est que la carapace du corps, dans sa motricité musculaire, se dresse non seulement contre une extériorité menaçante, contre le « grouillement » de la réalité, la féminité vorace ou le prolétariat fangeux qui inverse l'ordre du monde, mais aussi contre la propre intériorité corporelle, contre le mélange de sang et de merde dont le mâle-soldat, menacé par la fragmentation, craint qu'il n'emplisse ses entrailles. La "marée rouge" vient autant de l'intérieur que de l'extérieur ; elle est même plus puissante à l'intérieur. »¹³²

D'après le sociologue, la masculinité de ces hommes est donc, au plan de l'identité, prioritairement affaire d'emprise, de maîtrise et de contenance, de capacité de contrôle et de mise à distance des craintes que cristallise par exemple la mixtion « de sang et de merde »¹³³. Considérant un contexte occidental toujours plus marqué par une séparation entre l'intériorité et l'extériorité du corps, Theweleit met en avant le fait que la construction de l'identité de sexe précaire de ces soldats passe donc par l'édification d'un corps suffisamment résistant et intègre pour s'unifier dans la répression de désirs et donc de fluides tant intérieurs (corporels) qu'extérieurs (sociaux) : destruction de l'ennemi communiste, de la Prostituée rouge, canalisation des foules. Autant d'actes renvoyant à la répression des pulsions sexuelles et à la constitution d'un corps indestructible, qui prévient toute forme d'implosion ou d'explosion¹³⁴. Il apparaît en conséquence que la structuration de la corporéité du soldat s'organise constamment autour d'une relation indissociable entre le dehors et le dedans, entre l'intériorité et l'extériorité du corps. Au

¹³² Cet extrait est issu de la postface que Klaus Theweleit a rédigée pour le livre dans lequel Jonathan Littell rend hommage au sociologue en appliquant sa grille d'analyse à *La Campagne de Russie*, livre de Léon Degrelle, fondateur du mouvement rexiste en Belgique : K. Theweleit, « Postface », in J. Littell, *Le Sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*, Paris, Gallimard, 2008, p. 122.

¹³³ L'expression matérielle des peurs qui structurent l'imaginaire de ces soldats fait écho aux deux types d'« objets polluants », qui, selon Kristeva, sont susceptibles de bouleverser le territoire du corps : « Excrémentiel et menstruel ». Ainsi, d'après Kristeva : « L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle. » J. Kristeva, *op. cit.*, p. 86.

¹³⁴ Par le double travail – extérieur et intérieur – que Klaus Theweleit décrit avec sa théorie de l'armure corporelle, le sociologue s'attache à appréhender un jeu similaire à celui qu'identifie Schivelbusch avec le modèle du pare-excitations, ce dernier qualifiant le procès de civilisation de « domination de la nature extérieure et intérieure. » Voir W. Schivelbusch, *op. cit.*, p. 170.

plan de la société par exemple, les parades militaires réalisent, pour le fasciste, la captation tangible des fluides qu'il se doit d'opérer. La bonne tenue de la « physiologie sociale » fait ainsi écho à la maîtrise de la carapace corporelle. Quant au meurtre de l'ennemi, à son éviscération, sa réduction à l'état de bouillie informe, ils assurent au mâle-soldat que les fluides perturbants ne sont pas à l'intérieur de lui, bouillonnants et prêts à éclater, mais à l'extérieur, qu'il a réussi, par sa violence salvatrice, à en évacuer le surplus en révélant leur présence au monde. La mise à mort provoque de cette façon une « re-naissance institutionnalisée », le mâle-soldat ne naissant à lui-même « qu'en supprimant la vie d'un autre. »¹³⁵

Dans cette perspective, Theweleit insiste sur la dimension systématiquement genrée des luttes que ces Corps Francs mettent en récit, sur la façon qu'ils ont d'envisager leurs prouesses guerrières, la violence dont ils font montre, comme le triomphe de leur masculinité sur une féminité fluidique qui risque de les engloutir. Devant toute menace potentiellement létale, seul subsiste alors pour eux le recours à un « corps-armure », une enveloppe ferme et stable, élevée dans le déni de toute fluidité, de toute fragilité, et dont la robustesse imperméable atteste l'emprise exercée sur leur mécanique inconsciente et sur ses flots fantasmatiques. A ce stade, il me paraît indispensable d'introduire deux précisions. D'une part, le pare-excitations et le corps-armure ne doivent pas être considérés comme des concepts anhistoriques, chacun d'eux faisant l'objet d'une inscription dans un contexte, et dans un ensemble de tensions sociales dont les spécificités sont bien soulignées par les auteurs, notamment au travers de la référence commune aux travaux pionniers de Norbert Elias¹³⁶. D'autre part, il faut insister sur le fait qu'une des forces du travail de Theweleit est d'avoir montré que ces militaires ne constituent ni une « aberration » à considérer avec dédain, ni même une exception, mais tout au plus la version excessive, voire pathologique, de la masculinité occidentale ordinaire, une masculinité qui, à des degrés variables et selon diverses modalités, tend donc à se construire par opposition à une altérité féminine envisagée comme un gouffre engloutissant, une puissance liquéfiant, changeante et de prime abord dévastatrice¹³⁷.

Il n'est à mon sens pas nécessaire de pousser très loin l'analogie pour percevoir en quoi le corps du personnage de Rambo peut être appréhendé à l'aune du modèle du « corps-armure »

¹³⁵ J. Littell, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹³⁶ Voir N. Elias, *op. cit.*

¹³⁷ C'est donc sciemment que j'élude la question du caractère proto-fasciste dans les représentations filmiques de mon corpus. Par ailleurs, comme Robin Wood le fait remarquer, aux Etats-Unis, l'anxiété d'une dérive fasciste des individus et des institutions nationales constitue, au même titre que la crainte du conflit nucléaire ou le projet de restauration de la figure du Père, un leitmotiv des grandes productions de la période. Aussi la question est-elle, pour Wood, de savoir ce qui distingue le héros américain individualiste du héros fasciste, un dilemme dont la dramatisation représente par exemple, selon lui, « l'aspect le plus positivement intéressant de la saga *Star Wars*. » Voir R. Wood, *op. cit.*, pp. 169-172.

proposé par Theweleit. Le caractère rigide, symétrique, imposant et hermétique de la musculature du héros, tout comme la démonstration de vigueur surhumaine qu'il offre, invitent presque d'eux-mêmes à l'usage de la métaphore « technologique » sur la base de laquelle la conceptualisation de Theweleit s'est établie. Par sa capacité à révéler le désordre du monde et à le réorganiser progressivement à son image, le corps de Rambo tente de faire montre de sa supériorité sur les forces qui menacent de le morceler¹³⁸. Mais, ainsi que je l'ai déjà indiqué à propos de l'analyse de Jeffords, cette perception du corps comme machine n'est pas sans soulever plusieurs problèmes. Comment un corps-armure apparenté à une machine pourrait-il effectivement constituer une solution légitime, un signe de prééminence et de complétude, dans un contexte où la technologie apparaît en tant qu'élément moteur de la mise en cause de l'hégémonie masculine ? Qui plus est, il faut se demander en quoi la technologie serait susceptible de renvoyer aux peurs qu'éprouvent les Corps Francs en regard de la menace bolchevique ou tout simplement des femmes. Quelle serait la source d'un tel encodage socioculturel ?

La première observation à formuler en réponse à ces interrogations est qu'il existe chez l'individu s'identifiant comme masculin, dans l'Occident moderne – et c'est un des sens que Theweleit donne à sa thèse –, une propension à envisager les forces qui le menacent à l'aune de la symbolique complexe identifiée par le sociologue allemand. Le concept de pare-excitations, en tant qu'agent protecteur de l'organisme contre la puissance des stimulations sensorielles modernes, prend ainsi son sens le plus littéral chez Theweleit, dans la mesure où le corps-armure constitue la réplique épidermique à une modernité dont la violence féminisante s'articulerait prioritairement, pour le milicien, au caractère vivant, à la force émotionnelle et à l'intensité sexuelle qu'il prête aux femmes. Cela étant, on peut noter d'emblée qu'on trouve, au sein de la culture nord-américaine, un certain nombre de pratiques, de normes comportementales et de discours qui, dès l'émergence de la classe moyenne et de la masculinité en tant qu'identité de genre dominante à la fin du dix-neuvième, font écho à la symbolique theweleitienne. Je ne pense pas seulement à l'instauration de la culture sportive et corporelle évoquée au chapitre précédent, aux exigences de volonté liées à la *middle class* naissante ou à la logique de rétention propre à l'éthique protestante, mais aussi aux implications qu'a, dans le domaine de la sexualité, « l'économie psychique de la rareté » [*psychic economy of scarcity*] dont un grand nombre de figures influentes font l'apologie à l'époque (pasteurs, écrivains, médecins, journalistes, etc.). En effet, comme l'explique Jackson Lears en s'appuyant sur l'un des ouvrages de développement personnel d'alors, *The Imperial Highway* (Jerome Bates, 1881), ce discours à visée prescriptive

¹³⁸ A l'instar de beaucoup de chercheurs, Richard Dyer n'hésite du reste pas à rapprocher les corps de Sylvester Stallone et d'Arnold Schwarzenegger du corps-armure mis en évidence par Klaus Theweleit. Voir R. Dyer, *White...*, pp. 152-155.

prône notamment le contrôle attentif du liquide séminal dans l'optique que cette maîtrise des fluides rejaillisse sur les autres plans de la personnalité¹³⁹. Ainsi, à l'instar de l'accent que ces codes de classe mettent sur la détermination et la force de caractère, le principe sous-jacent à cette économie est que, par sa mise en œuvre, « [l]es santés spirituelle, psychique et physiques convergent. »¹⁴⁰ D'après Lears, la capacité à dompter ses désirs et retenir ses fluides participait, dans le cadre de ce courant de pensée très répandu, « d'une psychologie de la rareté bien plus large » et dont l'objectif était « pour les hommes du moins, l'autonomie personnelle – la possession de soi-même. »¹⁴¹ Dès le *Gilded Age* déjà, c'est-à-dire dans un contexte marqué par l'essor d'une société productiviste, technicienne et industrielle, d'un marché économique et de l'emploi éminemment instable, la maîtrise masculine du corps, de l'esprit, des liquides et de la sexualité entre sans détour en résonance avec celle du liquide financier, de la matérialité et de la tentation qui conduisent à la fragilité toute féminine de l'émotion :

« L'accumulation lente était préférable à la richesse soudaine, qui était susceptible de transformer les affaires en passion et la passion, finalement, en une monomanie. Un homme, un vrai, ne craignait pas la pauvreté [...]. L'épargne et la prévoyance étaient en d'autres termes nécessaires (mais pas suffisants) à la masculinité »¹⁴².

D'ailleurs, on peut ajouter que la nature des problèmes que le bolchevisme pose aux Corps Francs et les moyens auxquels ils recourent pour les résoudre sont passablement analogues aux doutes et aux solutions que les héros du cinéma américain contemporain ressentent et préconisent dans leur relation à la modernité technologique. Tout comme ces soldats, les personnages filmiques sont confrontés à ce qu'ils perçoivent et abordent comme une inversion de l'ordre naturel des choses. Un renversement auquel s'adjoint une complexification de la société qui, par la fluidité qu'elle connote, tend à rappeler à ces protagonistes leur propre instabilité corporelle, leur absence de vérité de sexe intérieure. De plus, il subsiste la crainte corrélative d'une déchéance sociale par la masse uniformisante, une destruction des hiérarchies de classe et de la cohésion nationale sur lesquelles repose la singularité fantasmatique de leur identité de sexe¹⁴³. Au vu de ces dangers spécifiques, les réponses que ces héros apportent, par eux-mêmes, se résument également le plus souvent à, d'une part, l'édification d'un corps carapace, la démonstration d'une fermeté musculaire dans le rapport privilégié qu'elle entretient avec la détermination de l'esprit, et, d'autre part, à ce que Richard Slotkin appelle, en référence au mythe

¹³⁹ J. Lears, *Rebirth of a Nation...*, p. 64.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² *Ibidem*, p. 65.

¹⁴³ Sur les rapports entre identité nationale et sexualité, on lira aussi George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality : Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

de la frontière, une « régénération à travers la violence », soit la démonstration d'une supériorité d'ordre physique qui atteste, en même temps, la prééminence morale du héros.

Le second point susceptible d'apporter une réponse à nos interrogations est fourni par Klaus Theweleit. D'après lui, les soldats fascistes font en effet, eux aussi, montre d'une certaine peur à l'endroit de la technologie industrielle. Une peur qui, en conformité avec la symbolique qu'ils mobilisent, est référée principalement à des fluides, des désirs et des liquides féminisants. Coupés qu'ils sont, depuis l'avènement de la bourgeoisie, de toute forme de production industrielle, ces individus croient fondamentalement « en leur différence avec les “machines” ». Tout ignorer des machines et ne pas se salir les mains est considéré comme un signe de distinction et un privilège par six générations de bureaucrates et de politiciens allemands à tout le moins ; et il en va de même de leur aptitude à se maîtriser, à contrôler leur épanchement d'émotions ou à ne pas en avoir du tout. »¹⁴⁴

A partir de ce constat, le sociologue précise que les connotations négatives qui ont trait au « mécanique » sont particulièrement significatives lorsqu'elles se rapportent au domaine de la production industrielle. Dans ce cadre, l'usage du terme « mécanique » renvoie de façon péjorative à une « absence de conscience et d'intérêt de la part de la personne » qui effectue l'action, et devient « plus ou moins synonyme de “mort” »¹⁴⁵. Cette crainte de l'éradication technologique de toute subjectivité rappelle, par la conception qu'on en a, l'angoisse du manque de volonté qui peut entraîner la « chute » sociale dans les représentations de la classe moyenne américaine décrite par Barbara Ehrenreich. A ce titre, il n'est pas surprenant qu'une telle crainte soit, selon Theweleit, corrélée à « la peur de la bourgeoisie de devoir devenir “ouvrière”, [...] être condamnée “aux machines” ». »¹⁴⁶ Toutefois, d'un autre côté, il y a lieu d'observer que le « mécanique » peut aussi revêtir un sens et une fonction positives dans cet imaginaire, notamment lorsque, comme dans le cas de la bicyclette, la machine « est construite avec l'objectif de permettre aux qualités de celui qui la monte de s'exprimer et de s'accomplir. »¹⁴⁷ Autrement dit, du point de vue de cette culture androcentriste, les machines ne sont acceptables, intégrables à l'ordre social, que lorsqu'elles s'avèrent subordonnées à l'autorité de celui qui les utilise et qu'elles s'effacent, du même coup, devant la réalisation éclatante de ses potentialités.

C'est dans les textes de l'écrivain conservateur Ernst Jünger (qui n'a cependant pas fait partie des Corps Francs) que Klaus Theweleit trouve l'occasion de conceptualiser les différences entre

¹⁴⁴ K. Theweleit, *op. cit.*, vol. 1, p. 256.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 257.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ *Idem*.

ces deux types de « machines ». Précisons que je suivrai Theweleit en empruntant la terminologie proposée par Jünger afin de formaliser, pour la suite de ma recherche, la dimension dialectique des relations qu'on peut percevoir entre la masculinité et la technologie. Chez Jünger donc, qui appelle de ses vœux une « réconciliation » de sa génération avec la machine, l'intérêt putatif de cette dernière réside, de l'avis de Theweleit, dans la possibilité qu'elle offre de « résoudre les problèmes de son corps »¹⁴⁸. Pour l'écrivain, la machine doit littéralement « prendre le relais du corps, assumer des fonctions pour lesquelles le corps n'est pas adéquat : fonctionner sans friction, rapidement, de façon puissante, brillante, expressive – de façon parfaite – et rester unifiée en dépit de ses explosions internes. »¹⁴⁹ Il s'agit de ce qu'il appelle une « machine-totale », un dispositif hiérarchisé, individualisé, porteur de cohésion psychique en ce qu'il s'oppose à la « machine désirante » de l'inconscient, qui s'avère, elle, « multiplicité pure, incapable d'agglomération »¹⁵⁰. La dichotomie entre la « machine-totale » et la « machine-multiple » entre ainsi, d'une certaine manière, plus fondamentalement en résonance avec les référentiels du sublime et du déterminisme technologiques, avec ces deux types de perceptions de la machine qui, à l'opposé l'une de l'autre, tendent soit à exalter soit à anéantir l'individualité de celles et ceux avec qui elles entrent en relation. Mais cette dichotomie peut également, de mon point de vue, être rapprochée de la bicatégorisation que Ross Chambers pose, au plan de la structuration identitaire, entre un singulier invisible/indivisible et un pluriel visible/fractionné¹⁵¹. Là, en somme, où la première machine régule et épure le corps, en évacue les tensions provoquées par la montée du désir, en exhibe l'individualité et la force, la seconde menace de le démanteler, de le liquéfier, de le scinder et de l'engloutir.

La « machine-totale » n'est donc, pour ainsi dire, viable ou assimilable qu'en vertu de sa disposition, perçue en tant que telle, à accomplir et à magnifier la volonté et la robustesse de l'homme, à exalter sa complétude naturelle en simplifiant la complexité et le désordre engendrés par la « machine-multiple ». Assignée qu'elle est à « des fonctions spécifiques », la machine-totale représente une technologie inféodée au contrôle et aux exigences d'une masculinité dont elle célèbre, indépendamment de ses fonctions, l'authenticité et l'autorité. Alors que la modernité technologique tend à révéler le caractère imparfait, fragmenté, voire libidineux du corps masculin, qu'elle subvertit la norme qu'il aspire à représenter, notamment en raison du rapprochement indifférenciant qu'elle opère avec le féminin, la machine-totale de Jünger – le plus souvent une machine de guerre ou motrice, mais aussi une arme blanche – offre, par son intensité unificatrice,

¹⁴⁸ K. Theweleit, *op. cit.*, vol. 2, p. 197.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 198.

¹⁵¹ R. Chambers, *op. cit.*, p. 143.

par la prétendue pureté de ses contours et de ses formes, par la dimension simplificatrice de la destruction qu'elle véhicule, mais aussi par l'authenticité de l'émotion que son action suscite, un modèle d'intégrité à partir duquel l'homme en vient, subrepticement, à refonder la conception essentielle et unifiée de son corps. Je dis « subrepticement », car si cette reconfiguration de genre vise à s'actualiser sans pour autant attenter à la naturalité indispensable à l'hégémonie masculine, elle doit le faire en inversant le sens de la correspondance sur laquelle elle repose. En effet, la machine ne pouvant pas apparaître comme ayant présidé, ne serait-ce que partiellement, à la reconstruction d'un nouvel homme, elle doit, à l'opposé, se donner comme l'expression tangible, assainie et puissante de celui qui se présente comme l'ayant modelée à son image.

On touche là en quelque sorte à un processus narcissique proche du stade du miroir, mais sur un mode permuté. Non seulement l'individu substitue la machine à son reflet comme idéal identificatoire – basant ainsi, dans une perspective psychanalytique classique, son identité sur une méconnaissance de ce qui le constitue vraiment –, mais il le fait en insistant tout à la fois sur le fait que celle-ci est, en réalité, un objet transitoire et remplaçable, qu'elle est à l'image de sa personne, et non l'inverse. Cette part de dénégaration me semble entretenir un lien avec ce que Grégoire Chamayou désigne par le processus de « projection d'organe » dans son analyse des *Principes d'une philosophie de la technique* du philosophe allemand Ernst Kapp¹⁵². Comme l'explique Chamayou, le projet de Kapp avec cet ouvrage est de proposer une philosophie des artefacts en les considérant « comme une objectivation de soi, comme marque du sceau de l'intériorité dans les choses extérieures. »¹⁵³ L'idée sous-jacente au concept de « projection d'organe » consiste à entreprendre une investigation de l'essence humaine sur la base de ce que les objets techniques, en tant que « réplique morphologique et par prolongement fonctionnel des organes du corps », ont à nous apprendre de l'homme. Or, comme l'estime à juste titre Chamayou :

« Poussée à son terme, la théorie de la projection d'organe aboutit à la naturalisation de l'ordre social et de ses transformations, alors présentées comme le développement d'un principe germinal plutôt que comme un authentique devenir historique. »¹⁵⁴

De façon similaire, j'aimerais soutenir que le rapport de l'homme à la machine-totale, dans les représentations issues du cinéma hollywoodien contemporain, occulte cette historicité en

¹⁵² Voir Grégoire Chamayou, « Préface », in Ernst Kapp, *Principes d'une philosophie de la technique*, Paris, Vrin, 2007 [1877], pp. 7-40.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 36. Chamayou note bien que si cette théorie s'avère productive dans le cas du marteau, elle devient clairement inadéquate dans le cas du marteau-pilon, puisqu'elle conduit à laisser dans l'ombre les ruptures et les mutations qui jalonnent l'histoire des techniques.

s'inscrivant, par la voie d'une remédiation appuyée, dans la filiation de cette conception organiciste. J'invoque ici à nouveau le concept de remédiation, car il s'avère que, comme on le verra, la mobilisation de ce qu'on peut envisager comme une machine-totale ne se produit que dans un rapport de simultanéité différentielle, de mise en concurrence, sur plusieurs niveaux, avec la machine-multiple ou désirante. De telle sorte que ces deux types de machines peuvent être perçus comme figurant respectivement une actualisation négative et positive de la médiation, dans une co-présence dont on peut postuler qu'elle tend, *in fine*, à souligner l'immédiateté de la masculinité avec laquelle elles interagissent dans le récit. Les principes de cette économie symbolique, qui met en balance artificialité et naturalité, profusion et originalité, sont bien précisés par Jay David Bolter et Richard Grusin lorsqu'ils affirment, au niveau des modalités du film, que :

« [L]'hypermédiation s'exprime comme une multiplicité. Si la logique de l'immédiateté conduit soit à effacer soit à rendre automatique l'acte de la représentation, la logique de l'hypermédiation reconnaît ses actes de représentation et les rend visibles. Là où l'immédiateté suggère un espace visuel unifié, l'hypermédiation contemporaine offre un espace hétérogène. [...] A la fin du XX^e siècle, nous sommes à même de comprendre l'hypermédiation comme l'opposé relatif de l'immédiateté, un alter ego qui n'a jamais été supprimé complètement ou pour longtemps. »¹⁵⁵

Aussi, on peut supposer que, dans le cinéma américain, la masculinité est structurée en tant que source immédiate d'une machine-totale présentée comme transitoire, en ce qu'elle n'est là que pour s'opposer et aider provisoirement l'homme à triompher de la machine-multiple. Du coup, au sein de ces productions, soit la machine est « totale », unique, et elle est représentée comme un prolongement *médial* et passager de la puissance naturelle du héros, soit elle est « multiple » et se voit figurée sous des traits dépréciatifs et artificiels, à la manière d'une entité ayant dépossédé ce héros de sa force vitale, une figure empreinte d'une « inquiétante étrangeté », au sens où elle semble pourvue d'une vigueur dominatrice dont seul l'homme pouvait se prévaloir jusque-là. Rappelons à cet égard que Joseph Weizenbaum prône, dans *Computer Power and Human Reason*, la nécessité pour l'homme de garder l'ascendant sur les ordinateurs, en raison notamment de l'« usurpation beaucoup plus générale par la technologie des capacités de l'homme d'agir en tant qu'agent autonome pour donner une signification au monde qui l'entoure. »¹⁵⁶ L'évocation de l'*Unheimlichkeit* est donc ici d'autant plus appropriée que lorsque Freud s'emploie à la décrire, il la réfère notamment aux automates, aux poupées artificielles, au double, au semblable et au

¹⁵⁵ J. D. Bolter, R. Grusin, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁵⁶ Weizenbaum observe même plus loin que « l'ordinateur a donné du *muscle* à ses techniques » ; *je souligne*. Voir J. Weizenbaum, *op. cit.*, p. 9, p. 25.

répétitif¹⁵⁷. A partir de sa réflexion sur le double, dont il dit que « d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant avant-coureur de la mort » [*aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes*], on peut même être tenté de conclure que la relation entre l'homme et la machine montre une réversibilité semblable, la confiance et la fierté du sujet vis-à-vis de la machine en tant qu'objet de sa création et expression de ses compétences étant toujours susceptible de se muer en une méfiance doublée de défiance¹⁵⁸. A ce titre, le choc de la modernité industrielle serait bien celui d'un retour du refoulé, mais surtout de la vitalité et de la puissance que l'homme a extériorisées en la machine et qui, décuplées, émancipées, amplifiées et propagées, se répercutent sur sa personne, lui révélant sa fébrilité, son hybridité, voire son impuissance. Cette perception est confortée par R. L. Rutsky, qui, en se référant également à l'*Unheimlichkeit* freudienne, met en exergue le fait que l'animisme technologique procède bien d'une crainte de la perte d'intégrité corporelle, d'une peur de la dissolution du corps comme siège ontologique du pouvoir social :

« Ainsi, le sentiment d'inquiétante étrangeté provoqué par la naissance de la machine, par le fait que la technologie prenne vie, peut être perçu comme étant basé sur une menace vis-à-vis du "phallus", c'est-à-dire comme une menace à l'égard de la façon dont l'individu se légitime en tant que "sujet" unifié, à son image en tant qu'être vivant, autonome et complet. Car ce que le phallus cherche à symboliser, c'est précisément l'autorité d'une âme ou d'un esprit vivant et unifié sur la fragmentation et la contingence du monde des objets. »¹⁵⁹

Au vu de la réflexion développée par Rutsky dans *High Techné*, il semble qu'on puisse, en définitive, soutenir que le héros ne peut s'allier avec la technologie ou laisser son corps évoquer, furtivement, la référence qu'elle constitue pour lui – dans la possibilité qu'elle lui offre de résorber les chocs, en l'occurrence, féminisants ou dévirilisants, de la modernité – qu'à la condition que cette fusion ou cette communion soit temporaire et qu'elle advienne dans un contexte, *via* une imagerie ou un procès de remédiation, qui insiste simultanément sur la prééminence du héros sur toutes les machines. Dans la mesure où elle articule l'hypermédiation à l'immédiateté, la naturalité à l'artificialité, cette stratégie discursive de déni, telle qu'envisagée par Bolter et Grusin, paraît en de nombreux points semblable de celle qu'a identifiée Steve Neale quant au refoulement de la part érotique dans la figuration du corps masculin au cinéma. Pour le dire de manière synthétique : outre le lien privilégié qui l'unit à la nature sauvage, le héros filmique s'affiche comme d'autant moins construit par la technologie, si peu dépendant d'elle,

¹⁵⁷ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, trad. de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2001 [1919], p. 53, pp. 77-79.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 79.

¹⁵⁹ R. L. Rutsky, *High Techné : Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1999, p. 25.

qu'il se montre à l'origine de ce qu'elle recèle de positif (il se reconnaît en elle) et apte à anéantir ce qu'elle représente de négatif (il en fait le site du rejet de ce qu'il répudie en lui). Les films tendent à montrer qu'il peut en user, la construire ou la détruire à volonté, parce qu'il a la faculté de la générer *par* et à *partir de* lui-même. Au niveau de la diégèse, c'est du reste le plus souvent pour anéantir des technologies plus modernes, plus grandioses et ouvertement disfonctionnelles que la technologie qu'il utilise que le héros s'autorise à y recourir momentanément. L'essentiel revient au bout du compte à ce que le héros puisse présider à l'établissement d'une ligne de partage dichotomique entre ces différents types de machines ainsi qu'entre nature et culture, qui fasse écho à la différence ontologique des sexes.

Dans *Duel*, David Mann « fusionne » provisoirement avec son véhicule, parce que, d'une part, il s'attaque à une technologie plus imposante et « perversie » que la sienne, et, d'autre part, qu'il démontre peu après qu'il n'est pas physiquement solidaire de cette dernière. En poussant le raisonnement jusqu'à la caricature, on pourrait affirmer que le sujet masculin est en droit de déposséder la technologie de ses propriétés les plus fondamentales, de sa puissance notamment, pour autant qu'il parvienne à feindre qu'elles sont déjà siennes, qu'il est au fond la loi au-dessus de toutes les lois. A l'instar de Barry Langford, Sylvestre Meininger a bien montré, dans le cas de l'attaque aérienne finale de *Star Wars : A New Hope*, que Luke Skywalker ne vient à se défaire de la médiation de son viseur électronique qu'à partir du moment où sa possession de la Force, signe de son accession à l'hégémonie masculine, ne fait plus de doute. Dès lors, le jeune Jedi peut entrer dans un rapport fusionnel provisoire avec son vaisseau et expédier ses missiles dans les entrailles technologiques de l'Etoile noire¹⁶⁰. Comme l'historien du cinéma le note, cette séquence est aussi, de manière significative, non seulement celle de l'adoption du point de vue de son mentor Obi-Wan par l'écoute de sa parole, en voix-off¹⁶¹, mais encore d'une solidarité masculine retrouvée, puisque c'est à cet instant précis que Han Solo, « héros hors-la-loi » sur lequel pesait jusque-là le doute d'un matérialisme outrancier suggéré par son rapport à l'argent, arrive providentiellement à la rescousse de son ami Luke, le « héros officiel ». Six ans plus tard, *Return of the Jedi* confirmera de façon emblématique la conception de la saga quant au rapport de la masculinité à la technologie. Alors que Luke s'apprête à engager un duel contre Darth Vader, dans l'espoir de soustraire son père au côté obscur de la Force – à son hypermasculinité négative – Vader considère minutieusement le sabre laser de son fils en lui lançant : « [J]e vois que tu as construit un nouveau sabre laser, tes compétences sont complètes. Tu es en effet devenu très puissant ». Empreint d'admiration, ce propos rapporte l'authenticité du statut de chevalier Jedi de Luke au

¹⁶⁰ S. Meininger, *op. cit.*, pp. 81-82 ; B. Langford, *op. cit.*, p. 199.

¹⁶¹ Sur les distinctions entre voix *off*, *in* et *over*, je suis l'ouvrage d'Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 23-30.

fait qu'il domine désormais la technologie, qu'il est capable maintenant de la fabriquer par lui-même (à partir de lui-même), plutôt que d'être réifié par elle, comme son père l'a été. La remarque élogieuse, qui dans la bouche de Darth Vader annonce que Luke mérite de le rejoindre, se double ainsi, de façon tacite, d'un indice qui anticipe la victoire que le héros parviendra en fin de compte à remporter sur Vader¹⁶². Mais revenons à présent au personnage qui a motivé cette réflexion : Rambo.

3.4.2. Le corps guerrier comme machine de guerre « totale »

Ainsi que les commentaires de Susan Jeffords le suggèrent, il est possible de considérer le personnage de John Rambo (S. Stallone) à l'aune de cette dialectique. Je propose à présent d'analyser *Rambo II* afin d'évaluer dans quelle mesure la prise en compte de cette dernière informe sur la nature du travail que le héros accomplit *via* le développement de différents rapports à la technologie. Au début du film, qui raconte le sauvetage de prisonniers de guerre américains au Vietnam par l'ancien béret vert, Rambo est représenté comme un homme vigoureux, mais meurtri de sa mise à l'écart par une Amérique qui ne semble plus croire en lui. Alors qu'il est en train de purger sa peine dans un pénitencier, son ancien mentor, le Colonel Trautman (Richard Crenna), vient lui proposer une mission dont la réussite ouvrirait la voie à une grâce présidentielle : aller photographier des prisonniers de guerre (les fameux *Missing In Action* ou *MIA*) supposés se trouver dans un camp de détenus au Nord-Vietnam. Il s'avère que, en prévision de cette périlleuse mission, un ordinateur a choisi Rambo parmi les trois personnalités les plus aptes à la remplir. Après l'avoir acceptée, le vétéran est débarqué sur une base de l'armée américaine en Thaïlande où il reçoit ses ordres de Marshall Murdock (Charles Napier), représentant caricatural de la technocratie washingtonienne de l'époque. Chemisé, cravaté, légèrement corpulent et en sueur, Murdock expose les paramètres de sa mission à Rambo avant de lui vanter les mérites de la technologie qui est censée en assurer le bon déroulement : « Rambo, vous serez en parfaite sécurité parce que nous allons mettre les meilleures armes du monde à votre service. » Dubitatif, le soldat rétorque alors : « J'ai toujours pensé que c'était l'esprit la meilleure arme. » A ce moment, le désaccord entre les deux hommes se traduit, au niveau du montage, par le passage d'un plan d'ensemble à un régime de champs-contrechamps, dont l'alternance accentue

¹⁶² En 1987, *Wall Street* rejoue sur un mode moins triomphal l'opposition entre une figure paternelle froide, vidée de ses émotions et de ses remords par un univers de la finance excessivement technologique (le personnage est entouré de gadgets techniques et cite même *The Terminator*), et un apprenti qui prend finalement conscience des valeurs morales fondamentales de l'Amérique qu'incarne son véritable père (joué par le vrai père de l'acteur, Martin Sheen). Parvenant à intégrer la technologie à son corps *via* l'adjonction temporaire d'un magnétophone, Bud Fox (Charlie Sheen), le jeune héros instinctif (Fox renvoyant ici avec évidence au renard) finit par attirer Gordon Gekko (Michael Douglas), son mentor, sur la pelouse de Central Park – le site naturel où la justice peut s'exprimer – et par le piéger en le poussant à bout de nerf. Il fait ainsi la démonstration de l'insensibilité primitive de ce dernier (le gekko faisant quant à lui référence à un animal de la classe des reptiles, allégorique du darwinisme social extrême pratiqué par le financier) ainsi que de son ultime incapacité à se contrôler.

le contraste entre eux. Et Murdock de rétorquer que « les temps changent », tandis que Rambo, résolument sceptique, conclut : « Peut-être pour vous. »

La plus grande partie des enjeux narratifs et symboliques du film sont concentrés dans cet échange : ainsi qu'il l'est sous-entendu, Rambo ne part pas seulement à la recherche d'individus qui ont été abandonnés par leur pays, mais à la reconquête d'une reconnaissance nationale de la supériorité de l'*esprit* sur la matière, et donc de l'instinct sur la raison, de la masculinité authentique sur la technologie. La dernière réplique du vétéran invite en outre à envisager *Rambo II* comme le lieu d'un codage de la différenciation sexuelle, instauré à partir de la figure du héros¹⁶³. Au sein d'un monde en apparence dominé par le recours à des machines toujours plus sophistiquées, le film s'appuie sur son personnage afin de construire une masculinité immuable, qui conçoit l'esprit et l'endurance que ce dernier offre au corps en tant que garantie de sa suprématie. Pour cela, il s'emploie à montrer que, devant ce personnage calme, ascétique et athlétique, la modernité technologique a dérégulé la masculinité selon deux axes principaux. Je propose de les considérer rapidement.

Il y a d'abord les hommes qui, à l'instar de Murdock, ont commis l'erreur de privilégier les innovations technologiques en troquant leur force contre des prolongements prothétiques qui sont figurés comme le signe de leur déficit de masculinité. Il semble à cet égard pertinent de mettre en relation la représentation du technocrate avec la symbolique identifiée par Klaus Theweleit. En effet, à chacune de ses apparitions, Murdock est montré en sueur ; la chemise humide, le front suintant, il ne maîtrise pas sa transpiration et fait régulièrement état, sur un ton plaintif, du malaise que la chaleur provoque chez lui. Or, ainsi que Theweleit l'a montré, les fluides corporels peuvent être envisagés comme des caractéristiques féminines que les codes de la masculinité enjoignent à contrôler. Certes, Rambo transpire aussi. Mais, isolée en surface, cette sueur ne nuit pas à son efficacité, valorisant même chez lui l'hermétisme de son armure musculaire¹⁶⁴. D'ailleurs, le bandeau que le vétéran noue autour de la tête témoigne de la maîtrise qu'il a acquise de ce phénomène de sécrétion corporelle. Par opposition, l'exacerbation de la transpiration de Murdock, son épanchement continu tendent à le féminiser dans le sens culturel du terme. Cette incontinence physiologique trahit chez lui les déficiences d'un corps au périmètre ramolli par la technologie, incapable de maintenir son intégrité. Développée au gré du récit, cette stratégie représentationnelle résulte, lorsqu'on prend en compte la façon dont le film valorise le personnage

¹⁶³ Je parle d'ores et déjà de « héros » au sujet de Rambo, car après le premier film (*First Blood*, 1982), les conventions génériques et la reprise du rôle-titre par la star Sylvester Stallone semblent assurer d'emblée ce statut au personnage.

¹⁶⁴ Comme le précise Richard Dyer, cet usage de l'eau ou de la sueur sur un corps dénudé et musclé, qui vise à la transformer en une pure surface lisse, en même temps qu'à en souligner les formes, fait écho à l'utilisation de l'huile dans le cadre du culturisme très en vogue dans les années 1980. Voir R. Dyer, *White...*, p. 152.

de Rambo, dans la mise en place d'un système binaire et hiérarchisé qui oppose activité et passivité, impénétrabilité et perméabilité, masculinité et féminité. L'autre axe selon lequel la masculinité est dérégulée est bien illustré par la confrontation de Rambo avec le sergent Yushin (Voyo Goric), un militaire soviétique, bras armé du commandement russe au Vietnam. A l'instar du terminator, Yushin renvoie l'image d'une masculinité muette, hypertrophiée et mécanisée ; plus musclé que Rambo, il est une arme redoutable, mais dénuée de subjectivité et incorporée à l'arsenal ultrasophistiqué dont l'armée russe dispose dans le film.

En regard des dérives technologiques que personnifient Murdock et Yushin, les deux types d'adversaires intérieurs et extérieurs à l'espace national – et donc, en quelque sorte, au corps de Rambo –, le déni de la modernité technologique va constituer pour le protagoniste l'exigence primordiale de la réassertion d'une masculinité forte et efficace. Partant, toutes les péripéties du film apparaissent subordonnées à la nécessité de refonder la légitimité des valeurs endossées par le vétéran, en expurgeant cette société des excroissances techniques et technocratiques qui la minent. Il faut à ce titre signaler que le cas de Rambo se distingue de celui de la plupart des héros des années 1980 sur deux plans. D'une part, son identité de genre n'est pas directement mise en cause par la modernité technologique. Puissant, robuste, sûr de lui, il apparaît plutôt comme un homme qui, avec le temps, au gré de la montée en puissance des instances bureaucratiques, s'est retrouvé décentré, mis au ban par le pouvoir et une nation qui, ne croyant plus en l'invincibilité qu'il prétend incarner, a remplacé celle-ci par des machines. Cette marginalisation du héros blanc face à la technologie trouve d'ailleurs un écho dans celle, plus radicale encore, des « portés disparus », puisque, comme on le comprend au moment où Murdock décide d'abandonner Rambo parce qu'il a pris sur lui de les libérer, le technocrate ne croyait plus à l'existence de ces hommes. La problématique de genre autour de laquelle le récit s'organise est donc moins une crise de la masculinité (de la différence des sexes) qu'une crise de l'hégémonie masculine (de hiérarchie sociale), de la nécessité de reprendre le pouvoir sur des hommes qui ont usurpés leurs places. D'autre part, nonobstant le succès qu'il rencontre au sein de la classe moyenne, Rambo ne peut être considéré autrement que comme un héros de la *working class*. Il est en effet un idéal de volonté, de dénuement et de force qui, à l'instar des reconfigurations de genre qui se sont produites à la fin du XIX^e siècle, tire l'essentiel de ses significations – notamment corporelles – des pratiques et des compétences d'ordinaire associées à cette couche sociale.

Comme dans les films abordés précédemment, le parcours du personnage vient s'inscrire au sein d'un réseau différentiel de distinctions et de similitudes interpersonnelles qui évolue de sorte à le hisser au pinacle de la hiérarchie sociale formée par les autres personnages. Outre les antagonistes déjà évoqués, que le vétéran finira par assujettir, Rambo voit ses attributs articulés à

ceux de trois personnages en particulier. Il y a le Colonel Trautman, figure paternelle, « héros officiel » et donc personnification d'une Amérique juste, mais réduite à l'impuissance par la technocratie¹⁶⁵ ; la combattante Co Bao (Julia Nickson), seul personnage féminin face auquel Rambo peut faire montre d'une sensibilité qui le différencie des brutes telles que le sergent Yushin ; et les « portés disparus » américains (*MIA*), soit un groupe de soldats dont les corps malingres et l'apparence tiers-mondiste symbolisent de façon saisissante le « désintérêt » supposé de l'Amérique pour la masculinité et les conséquences dévastatrices de cette attitude pour ses citoyens¹⁶⁶.

De manière plus générale, *Rambo II* fait reposer la construction de son discours sur le schéma tripartite du mythe de la frontière : *séparation* d'avec la civilisation, *régression* temporaire vers un état plus primitif, et *régénération* à travers la violence. Ainsi, le début du film constitue une tentative d'enfermement du personnage dans un cadre postindustriel à l'endroit duquel il exprime ses réticences : Rambo est sélectionné par un ordinateur, équipé d'armes et d'appareils sophistiqués, relié à un important poste de surveillance électronique et chargé de photographier des prisonniers de guerre. A partir de là, chaque séquence du film va s'employer à l'affranchir de ces ajouts prothétiques en le confrontant à la nature sauvage, d'un côté, et aux dérives technologiques de l'autre. Le héros commence par quitter la base militaire et sa technologie de pointe pour les rivières et les espaces peu hospitaliers de la forêt vietnamienne. Très rapidement, les inflexions technophobes du discours développé par le film deviennent plus proéminentes. La scène de parachutage où Rambo, pour se libérer du cordon qui le retient à l'avion de largage, doit se défaire de son matériel en atteste notamment. Entamée par le renoncement à cet équipement de pointe, cette phase de régression est l'occasion offerte au héros de faire la démonstration de la fermeté de son armure corporelle, de donner à voir combien cet univers moite, sombre et humide ne l'affecte nullement. La piste qui est alors explorée par le récit procède de l'idée que tout processus de sortie de la civilisation, fait courir le double risque d'une forme de féminisation ou de bestialisation, d'un renvoi par la nature à un état de surdomestication ou de primitivité. Dans le cas de Rambo, il n'en est à l'évidence rien, la nature tendant au contraire à le purifier en invoquant le caractère ontologique de la relation qui le lie à son pouvoir sacré. La démonstration de force liée à cette phase de régénération, qui n'est pas sans évoquer les parcours de personnages tels que Dutch (Arnold Schwarzenegger) dans *Predator* ou de Paul Atreides (Kyle MacLachlan)

¹⁶⁵ La relation entre Rambo et Trautman reconduit bien, d'un bout à l'autre du récit, le schéma de brouillage générationnel qu'on a pu constater ailleurs. Alors que Trautman, qui a déjà entraîné Rambo, lui redonne naissance au début du film en le faisant libérer, Rambo lui rend la pareille à la fin en le réinvestissant des valeurs fondamentales de l'Amérique, notamment en attirant son attention sur la nécessité, pour la société étasunienne, de reconnaître l'importance centrale de la masculinité guerrière.

¹⁶⁶ Pour une analyse de la fonction narrative de Co Bao et des « portés disparus », à l'aune des théories de Klaus Theweleit, je renvoie à S. Jeffords, *The Remasculinization...*, pp. 130-134.

dans *Dune*, culmine dans une célèbre scène de torture où Rambo voit son corps crucifié, presque intégralement plongé dans une fosse de boue, de sangsues et de fluides, qui atteste encore un peu plus sa ténacité physique et psychologique.

Qui plus est, il faut noter, notamment avec Richard Dyer, que le caractère naturel et légitime du corps affiché par le protagoniste est renforcé par son ancrage à l'intersection de trois registres citationnels étroitement affiliés : celui du nu classique de la statuaire grecque, celui du culturisme popularisé dans les années 1980 ainsi que celui amené par la *persona* Sylvester Stallone, soit surtout les rôles que l'acteur italo-américain a interprétés jusque-là¹⁶⁷. Je pense à l'épisode inaugural des aventures de Rambo, mais aussi aux trois premiers opus consacrés au boxeur Rocky Balboa (1976, 1979, 1982), le héros *self-made* par excellence, parti en croisade contre la déchéance urbaine. Dans la continuité de ces différents types de références, *Rambo II* pourrait même être envisagé comme un simple prétexte narrativisé à l'exposition naturalisante d'un corps robuste et efficace, apte à exprimer et, ainsi, à revigorer les valeurs morales et les usages fondateurs de la culture nord-américaine. Au demeurant, il convient de rappeler que le personnage de Rambo a souvent été tenu par la suite pour un symbole – laudatif et infamant – de la masculinité des *eighties*.

Mais revenons au récit. Du fait de la logique binaire qui anime la construction du personnage en tant que représentant d'un « juste milieu », Rambo est, après son immersion dans les fluides, harnaché à un dispositif d'électrocution, qui, au fil des décharges délivrées, suggère son endurance, non plus face à la nature, mais face aux machines. Ainsi, ce n'est qu'une fois que la double résistance du vétéran aux courants électriques et liquides a été certifiée que ce dernier peut entamer sa phase de régénération à travers la violence en passant d'une posture défensive à une démarche plus franchement offensive. Une des scènes-clés de cette seconde phase se produit lorsque le héros s'évade du camp où il était détenu et surprend ses adversaires, un à un, en se fondant parfaitement avec la nature. Son arsenal réduit au minimum, Rambo affronte alors ses ennemis communistes sur un terrain qui lui est plus que jamais familier. Tapi dans les arbres, utilisant les lianes, dissimulé sous l'eau ou encore dans la boue, il décime patiemment, à l'arme blanche, les soldats lancés à ses trousses. L'impression de communion entre le héros et les éléments de cette nature toute-puissante, par opposition aux soldats soviétiques, est accentuée par le filmage et le découpage. La scène alterne en effet entre des mouvements de caméra qui, lorsqu'ils sont associés au point de vue des soviétiques, insistent sur leurs difficultés à scruter une jungle qui leur est étrangère, et des vues en plongée qui dénotent la position de supériorité du

¹⁶⁷ Voir son chapitre intitulé « The White Man's Muscles », dans R. Dyer, *op. cit.*, pp. 145-183.

héros par rapport à ses futures victimes. Cette séquence montre bien ainsi que si « l'expérience de la frontière » est bénéfique à celui qui en est déjà intime, lui rappelant le fondement naturel de son existence, elle est à l'inverse dévastatrice à l'égard de ceux qui la méconnaissent¹⁶⁸. Dans ce contexte, la maîtrise de Rambo, sa familiarité avec le territoire, témoignent une nouvelle fois de son aptitude à contrôler les fluides et la boue, et à ne pas se laisser submerger par ces éléments visqueux. Le *look* capillaire du héros, ses cheveux longs et négligés sont d'autres traits exemplaires de ses affinités avec l'environnement. Au début du film, s'adressant à Murdock, le Colonel Trautman ne fait d'ailleurs pas de mystère du lien privilégié qui lie son protégé au milieu naturel et à la guerre : « Ce que vous choisissez d'appeler l'enfer, il appelle ça chez lui »¹⁶⁹.

Il y a lieu de noter que cette phase de régénération par la violence – qui voit finalement Rambo libérer les *MIA* en détruisant un camp entier de militaires vietnamiens à l'aide d'un hélicoptère de combat et d'une mitraillette – s'organise autour d'un processus de mise en concurrence, par la mobilisation d'un arsenal de guerre, de toute une série d'armes dont la puissance est toujours inférieurement proportionnelle à celle des forces qu'affronte le héros. Rambo est en somme toujours représenté en situation d'infériorité technologique, l'éternel David (*cf. Duel* et *WarGames*) contre Goliath¹⁷⁰. Ainsi, en conformité avec les conventions représentationnelles du schéma de « l'homme contre la machine », il combat à mains nues, à l'aide de son couteau ou de son arc, des soldats pourvus d'armes automatiques, il s'oppose seul à une armée entière avec un hélicoptère, il se défend contre un imposant hélicoptère russe avec un lance-roquette, etc. De cette façon, à chaque fois qu'il s'allie avec une technologie, qu'il entre dans un rapport de proximité/promiscuité qui pourrait suggérer sa dépendance matérielle, ou rappeler sa dimension *médiate*, Rambo le fait non seulement sur un mode temporaire, mais de surcroît dans une scène de destruction de ces instruments technologiques et de mise en perspective différentielle qui dénie toute forme d'intérêt à l'endroit des machines. La nature particulière de la relation que le héros noue avec ses armes ne semble du reste pas échapper à Susan Jeffords, puisqu'elle parle de la

¹⁶⁸ Remarquons que, loin d'être un cas isolé, ce schéma représentationnel est également à la base de nombre de productions à succès caractéristiques des années 1980, de *Rocky IV* (1985) à *Predator* (1987) en passant par *Commando* (1985) ou encore *Die Hard* (1988). Les deux séquences d'entraînement à la fin de *Rocky IV*, découpées selon un montage alterné, illustrent de manière saisissante ce schéma, le faisant coïncider avec le discours anti-communiste typique de la Guerre froide. Sur un mode comparatif, le film montre d'une part Rocky qui s'exerce dans une vieille grange, au milieu des montagnes de Sibérie et, d'autre part, le champion soviétique, Ivan Drago (Dolph Lundgren), s'injectant des stéroïdes et s'entraînant dans des salles de sport aseptisées, entièrement constituées de machines. Les deux séquences progressent en crescendo, l'exercice physique du boxeur américain renvoyant systématiquement à celui mécanisé de son adversaire. Si le héros de l'Ouest est ainsi construit comme le produit de la nature et de l'adversité, son ennemi russe demeure quant à lui le résultat artificiel et immanquablement décadent d'une technologie de pointe.

¹⁶⁹ La remarque de Trautman fait écho à une affirmation similaire de Rambo dans *First Blood* (1982). Poursuivi dans la forêt par le shérif de la localité dont il vient de s'échapper, le vétéran menace ce dernier en lui assénant que « en ville, tu fais la loi, mais ici c'est moi. »

¹⁷⁰ Cette inversion à visée rhétorique du rapport de force a été notamment relevée par G. King, *op. cit.*, p. 135.

technologie utilisée par le vétéran comme d'un « corps reporté [*deferred body*] », tandis qu'elle voit dans ce corps, en raison de la médiation opérée par la technologie, « son propre report [*deferral*], son propre spectacle. »¹⁷¹

A la fin du film, Rambo retourne à la base militaire pour rapatrier les prisonniers de guerre et se venger de Murdock, qui a fait en sorte que l'armée l'abandonne dans la jungle vietnamienne parce que le vétéran avait libéré et non pas simplement *photographié* les détenus dans le camp. L'ayant empoigné par le col, couteau en main, Rambo plante finalement sa lame à quelques centimètres du visage du technocrate en lui enjoignant d'organiser les recherches et le rapatriement de tous les soldats américains restés au Vietnam. Mais avant de dispenser cet ultime avertissement, qui parachève la victoire de son corps/esprit sur les « machines », tel qu'il l'avait annoncé en début de métrage, le personnage anéantit à l'aide d'une mitraillette les ordinateurs sophistiqués et autres technologies qui étaient censés assurer sa sécurité durant la mission. Au moment où il se joint à sa mitraillette dans un cri de rage aux accents primitifs, le vétéran annihile ces technologies d'une façon qui finit de les caricaturer comme dérisoires, encombrantes et superflues. Ainsi, si les résonances technophobes de ce climax s'inscrivent dans le cadre d'un discours précis et historiquement défini – celui d'un révisionnisme typiquement reaganien qui vise à attribuer la défaite de l'engagement militaire américain au Vietnam à l'inefficacité de la bureaucratie washingtonienne de l'époque –, elles relativisent en même temps, par le processus de mise en concurrence dont elles procèdent, l'importance à accorder à l'usage par le héros des technologies, assurant que celles-ci ne sont, quand il s'en sert, que coextensives à sa puissance naturelle. On peut même dire que les technologies utilisées par Rambo sont une simple voie de canalisation de l'énergie mise sous tension par l'omniprésence d'autres technologies, désignées comme néfastes ou extravagantes. En d'autres termes, tout comme le corps guerrier du héros, les machines-totales apparaissent comme les modalités provisoires d'un rééquilibrage des crises engendrées par les machines-multiples, en ce que ces dernières tentent de se substituer à l'homme ou de dénaturer l'environnement qui lui permet d'exister.

En triomphant des personnages que le film définit comme les adversaires extérieurs et intérieurs de l'Amérique, en réussissant là où tout le monde a échoué avant lui, Rambo ne se contente pas d'un recentrement socioculturel, il rappelle à quoi ressemble une masculinité guidée par un esprit supposément fort et libre, comme il l'affirme au début. Si bien qu'il s'impose en tant que nouvelle norme indivisible d'une société américaine dont il vient, au demeurant, de reconfigurer les paramètres fondamentaux à l'image de son corps : puissant, limpide, inflexible,

¹⁷¹ S. Jeffords, *The Remasculinization...*, p. 11.

naturel, clos et autonome. Il est important à ce titre de relever que le travail du corps de Rambo, en particulier sa maîtrise des fluides, est d'une certaine manière dédoublé par le « corps » du texte filmique, qui, lui aussi, fonde son efficience sur des exigences de continuité, d'unité et de transparence. Cet aspect est particulièrement apparent dans l'apothéose mélodramatique du récit, le moment où, juste avant de repartir seul vers l'horizon dans un plan évocateur du western, le héros déclare la gorge nouée au Colonel Trautman que ce que lui et les prisonniers américains veulent, c'est au fond d'« être aimé par leur pays autant qu'ils l'aiment ». Cette aspiration à la reconnaissance, à une réciprocité affective longtemps déniée représente, là encore, une sorte de point de butée et de relance du récit, un moment poignant qui ne constitue un arrêt qu'en vertu de la possibilité qu'il offre de pérenniser, de naturaliser le discours tenu par le vétéran et d'ainsi alimenter de nouvelles actions. Ce double mouvement est bien illustré par le travail du film au niveau musical. Rambo fait sa déclaration sur un fond sonore résolument lyrique, qui, ajouté à son « regard de cocker », accentue la sincérité touchante de son propos. C'est au départ du vétéran, seul, vers le lointain que correspond l'arrivée percussive du piano en mélisme ascendant. En doublant la mélodie des instruments à vents, le piano connote alors, par son timbre et ses syncopes, un mélange de tristesse et d'espoir qui concourt à la production de l'effet mélodramatique recherché par le film. En outre, à l'instar du corps du héros, la scène a pour vocation de libérer des émotions en un point précis, au terme du récit, afin de conférer une aura d'authenticité à la requête formulée. En livrant ce qu'il a sur le cœur à un stade aussi tardif, en faisant part du désir frustré de reconnaissance d'une masculinité qui aurait été censément négligée par les instances nationales, Rambo capitalise sur la légitimité conférée par les souffrances qu'il a endurées et le sentiment d'indignation qu'elles ont soulevé. Mais ce propos teinté d'émotions est délivré par le personnage et le film en même temps qu'il est aussi, dans une certaine mesure, contenu par eux ; il est maîtrisé au plan du récit de la même manière que Rambo endigue la circulation des fluides au plan du corps. Le héros comme le film « contiennent » cette revendication et l'émotion qui l'alimente, dans l'espoir qu'en dernière instance, la combinaison de leurs effets sustentent une légitimité masculine qui, dorénavant, s'autogénère, selon les dernières paroles du vétéran, « au jour le jour ».

Il faut par ailleurs préciser que la politique mise en œuvre par le personnage cherche moins à rejeter en bloc la technologie, à faire *tabula rasa* de toute forme de progrès, qu'à dénoncer la confiance excessive placée en la *modernité* technologique, au détriment de la masculinité. L'hégémonie de genre reconstruite par le récit s'appuie à cet égard sur une logique qui valide de façon dialectique le bien-fondé technologique *via* le retour du « héros hors-la-loi » vers le « héros officiel », tout en prenant de soin de minimiser l'attrait de la modernisation. Quand il détruit les ordinateurs de Murdock, Rambo se présente comme l'agent privilégié du rétablissement de

l'équilibre qui avait été mis à mal par une confiance prématurée en des appareils électroniques qui se sont révélés, finalement et en comparaison de lui, aussi complexes qu'inopérants. En contrepoint, la radicalité de ses actes fait écho à l'exceptionnalisme de son corps et, partant, de son esprit. Du coup, s'il peut être perçu comme une « machine-totale », c'est uniquement à la manière d'une instance ostensiblement naturelle, dont la perfection et la singularité – le « sublime » – ont inspiré les machines, sans jamais qu'il ne puisse se réduire à ces dernières. De ce point de vue, la mise en saillance du corps, et donc de l'esprit de Rambo comme garantie de son invulnérabilité renvoie à une célébration de l'instinct en ce qu'il surpasse la rationalité, sans réellement la nier : l'esprit dont Rambo fait l'apologie, j'espère en avoir convaincu, représente la tentative de production de « l'intériorité substantielle » décrite par Judith Butler, la vérité de sexe du sujet performée par un corps qui prend sur lui de l'actualiser, de la figurer. En le confrontant à une modernité technologique ouvertement déstabilisante sur le plan des pratiques et des rapports de genre, *Rambo II* cherche *in fine* à porter à l'existence la prépotence essentielle de son héros, et à exposer son « esprit » comme une forme de suprarationalité, un idéal de bon sens et de robustesse rendu paradoxalement perceptible grâce à la matérialité du corps qui s'en fait l'emblème.

3.5. L'éloge de la masculinité rustique dans *Crocodile Dundee*

Il me semble important de ne pas clore ce chapitre sans examiner un film qui rend compte de la prégnance des schémas décrits ci-dessus au sein d'un genre hollywoodien aussi fécond et lucratif que la comédie. Second succès économique le plus considérable de 1986, juste après *Top Gun*, *Crocodile Dundee* me paraît exemplaire du mode de construction de la masculinité hégémonique que je m'attache à mettre en évidence¹⁷². A l'instar de *Rambo II*, l'intérêt du film pour ma recherche tient également, à l'actualisation de la figure de Tarzan qu'il propose. *Crocodile Dundee* conte l'histoire de Sue Charlton (Linda Kozlowski), une journaliste new-yorkaise, qui fait un reportage dans l'*outback* australien sur un guide de safari/braconnier un peu excentrique surnommé Crocodile Dundee (Paul Hogan). Celui-ci a récemment échappé à la mort en survivant à l'attaque d'un crocodile. Sue tombe sous son charme après quelques jours d'excursion dans le *bush* et propose à Mick de venir passer du temps avec elle à New-York afin de découvrir la ville. Confronté alors à ce qui lui apparaît comme un milieu profondément perturbé et artificiel, un espace à l'envers du bon sens, Dundee finit par conquérir le cœur de Sue et, simultanément, par apporter un nouvel élan d'authenticité à la ville. Comme je l'ai indiqué, *Crocodile Dundee* est une

¹⁷² Lors de son exploitation en salles, *Crocodile Dundee* a rapporté 174 millions de dollars aux Etats-Unis et près de 330 au plan international. A noter qu'il s'agit d'une production australienne, mais qui, à l'image du parcours de son protagoniste, avait été expressément conçue à destination du public américain.

variation sur le thème de « Tarzan et Jane »¹⁷³, mais aussi une sorte de reformulation de *King Kong* (1933). Après avoir démontré la force du lien qui relie le héros à la nature, insistant de concert sur son instinct et ses compétences hors du commun, le film conduit le personnage à affronter un milieu urbain aux mœurs dissolues, qu'il parvient en définitive à « purger » du seul fait de sa masculinité exemplaire.

La première partie du film pourrait presque se résumer à une enfilade de saynètes visant à expliciter, un à un, les éléments qui structurent Dundee en tant qu'héritier privilégié du milieu sauvage. Il y a d'abord la « légende » qui le précède. Celle-ci est évoquée par Sue à son rédacteur en chef au téléphone, en ouverture du film. Elle conte l'histoire d'un homme qui s'est fait mordre à la jambe par un crocodile et qui a survécu en restant seul une semaine dans le *bush*. Il y a ensuite son corps, qu'il exhibe régulièrement, son tain hâlé qui le rapproche des aborigènes avec qui il entretient des relations intimes (il a été élevé par eux), son torse sculptural, légèrement velu et en conformité avec les canons de la corporéité masculine spécifiquement blanche. Quant à sa tenue vestimentaire, principalement composée d'un gilet en peau de reptile, d'une paire de pantalon et de bottes, d'un lacet tribal à l'avant-bras et d'un chapeau cerclé de dents de crocodile et d'une plume, elle s'apparente à un mélange entre celles du cow-boy et de l'Indien. Le personnage possède également un couteau impressionnant, qui rappelle celui de Rambo. Mais la dimension « naturelle » de Dundee procède aussi du jeu de relations différentielles que le film instaure entre lui et le reste des protagonistes. Plus viril et moins fanfaron que ses amis du cru (qui sont soit vieux, petits ou corpulents), Mick est également le seul à oser pénétrer aussi loin et s'aventurer aussi longtemps dans le *bush*. A l'instar de Rambo, il ne craint donc ni la nature ni ses fluides (le personnage révèle même que c'est un lac qui lui a sauvé la vie à la suite de l'attaque du crocodile). On apprend par ailleurs que sa femme l'a quitté parce qu'il était parti errer dans le *bush*, pendant 18 mois, sans donner aucune nouvelle. Le personnage est en conséquence présenté comme un pur produit des espaces sauvages, autonome sur tous les plans, notamment vis-à-vis de la féminité. Mais si son rapport particulier avec la nature passe par sa connaissance de Dieu (il a lu seulement la Bible), par le fait qu'il n'a pas d'âge et donc pas d'origine, ainsi que par son aptitude à maîtriser les animaux sauvages du seul fait de son regard (la caméra effectue plusieurs mouvements de zoom sur son regard lorsqu'il s'emploie à hypnotiser un buffle qui se trouve au milieu de la route), ce rapport s'articule également à son opposition à la modernité technologique. Ce trait est mis en évidence pour la première fois lors de la rencontre, dans le *bush*, avec des touristes avinés chassant le kangourou la nuit à l'aide de jeeps, d'appareils et d'armes

¹⁷³ Sue fait d'ailleurs explicitement référence au couple mythique vers la fin du film, lorsque Mick prend sa défense contre une bande de voyous qui veulent les voler.

sophistiqués. Déguisé en kangourou, fondu dans l'environnement, Dundee provoque alors rapidement leur déroute en tirant quelques coups de semonce au fusil. Enfin, l'évolution vestimentaire et comportementale de Sue dans la première partie du film participe, sans doute plus encore que tout autre élément, de la démonstration de la supériorité des pouvoirs naturels de Dundee sur les attitudes « urbaines » de la journaliste.

A ce titre, il est bon d'indiquer que la représentation que donne le film de la modernité technologique passe essentiellement par une vision de la ville comme site d'indifférenciation des sexes, un lieu dénaturé où il n'est pas toujours possible de déterminer à vue d'œil à quel sexe « appartient » chaque personne. Anticipant l'explicitation de cette logique représentationnelle dans la seconde partie du film, le personnage de Sue est d'abord figuré comme une femme plutôt « masculine ». Au début du film, elle apparaît à l'aise parmi les hommes un peu rustres du bar australien. Elle arbore un pantalon et un t-shirt aux manches retroussées et boit volontiers de la bière. Cette aisance culminera dans la scène où, contemplant la brousse au petit matin en enregistrant son commentaire sur un magnétophone, elle déclare à Dundee qu'elle pense savoir ce qu'il a pu ressentir, lorsqu'il s'est retrouvé perdu et blessé dans cet environnement sauvage. Sceptique, le braconnier ironise alors sur la « prétention » de la journaliste à pouvoir adopter une subjectivité masculine en lui faisant remarquer qu'elle n'est pas seule et qu'elle reste une « citadine » qui ignore tout des dangers de la nature : c'est « un pays d'homme ici », lui lance-t-il alors. Contrariée par le machisme « bon enfant » du personnage, Sue décide de partir de son côté, dans le *bush*, fusil à la main. Mais le déséquilibre induit par cette velléité d'autonomie et l'appropriation du symbole phallique est rapidement et « classiquement » contrebalancé par les stratégies du film. Après quelques instants seulement, Sue semble en effet déjà désorientée par l'uniformité du paysage et souffrir de la chaleur de la brousse. En outre, le grand chapeau, la jupe et le voile qu'elle porte confèrent à sa présence dans ces lieux une tonalité presque incongrue, accentuée par un plan d'ensemble qui minimise sa stature vis-à-vis de l'abondance des arbres et des plantes. Tandis que Mick la suit discrètement, se confondant habilement avec la nature, elle décide alors de s'arrêter au bord d'un étang afin de s'y rafraîchir. Cette scène, qui va attester sa méconnaissance des périls de la nature, est une occasion offerte à Mick de réaffirmer la différence des sexes en reprenant le dessus sur la journaliste. Alors que Sue s'approche de l'étang et ôte sa jupe pour y mettre les pieds, Dundee l'observe de loin sous le prétexte tacite d'assurer sa sécurité à distance. La scène est exemplaire des théories de Laura Mulvey sur la propension du cinéma dominant à (re)structurer la femme en tant qu'objet privilégié du regard masculin après qu'elle a tenté de s'en émanciper. Elle donne à voir Sue, de dos, réinvestie comme une entité visiblement féminine et désirable par le regard que Mick pose sur elle à la faveur du dévoilement partiel de ses fesses. La position de voyeur du braconnier est instaurée *via* un champ-contrechamp raccordé par

une série de plans conformes à ce que André Gaudreault et François Jost qualifieraient d'« occularisation interne secondaire. »¹⁷⁴ Naturellement, la démarche réifiante de Mick pourrait poser problème, tant elle s'apparente à celle d'un prédateur, mais cette connotation est promptement évacuée au plan narratif par le fait qu'il sauve Sue, une seconde plus tard, des dents acérées d'un crocodile qui vient de l'attaquer. Réinstituée dans la position caricaturale de la femme vulnérable et attirante, la journaliste vient tout de suite se réfugier, éplorée, dans les bras apaisants du braconnier. Elle est remise à sa « place » et peut dès lors céder aux charmes de l'homme, du « vrai », et se laisser embrasser par Mick quelques scènes plus tard, lors d'un échange au bord du lac qui avait sauvé la vie du héros.

Si le séjour dans l'*outback* australien recrée ainsi les conditions d'une stabilité « productive » entre homme et femme, l'arrivée à New York bouleverse profondément cette donne. Quintessence de la métropole bruyante, indifférenciante et affairée, New York est représentée comme l'inverse complet de la nature australienne. Elle est un milieu perturbé, dont la brutalité des chocs est retranscrite par le caractère abrupt de la transition situationnelle entre la première et la seconde partie du film. En outre, ainsi que cela a été évoqué, c'est un environnement artificiel qui tend à favoriser le renversement de la différence des sexes. Tandis que Sue retrouve, dès son arrivée, une tenue composée d'un tailleur-pantalon qui lui restitue l'assurance « masculine » que la brousse et Mick lui avaient fait perdre, ce dernier se voit confronté aux effets féminisants de la ville. Cela commence par ceux relatifs au confort de sa chambre d'hôtel à dominante rose saumonée, à la télévision et à son bidet de salle de bains. Il est intéressant sur ce point de relever qu'en allumant le poste de télévision, Mick constate qu'on y diffuse la série *I Love Lucy* (1951-1957). Or, ce célèbre sitcom des années 1950 était justement axé sur le désir d'une femme, Lucy Ricardo (Lucille Ball), de délaisser sa cuisine pour rejoindre son mari sur la scène artistique new-yorkaise. A la vue de ce programme, Dundee semble confirmé dans ses préjugés négatifs sur la télévision en tant qu'objet ostensiblement féminin et l'éteint alors avec dédain.

La dimension potentiellement dévirilisante de l'espace urbain s'appréhende à mon avis encore plus aisément à l'aune de la symbolique mise en relief par Theweleit. Dès la première sortie de Mick dans la rue, la mise en scène insiste en effet sur l'idée que New York, eu égard à la mobilité et la densité de population, est avant tout une marée humaine et automobile, un flot continu et fluide d'anonymes, dans lequel le héros est susceptible de se noyer, d'être visuellement submergé. La scène aligne ainsi quelques plans moyens en montage *cut* où Mick tente d'avancer à contre-courant d'une foule, qui, à l'instar de la circulation automobile, évolue massivement et

¹⁷⁴ André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 133.

indifféremment en le bousculant et le masquant de plus en plus. A ce titre, il semble significatif que le personnage soit en dernière instance secouru de ce torrent urbain par un agent de la brigade équestre, figure à la croisée de la loi masculine et de la nature. Mais la maîtrise de Mick sur ce surgissement de fluides déstabilisants ne tarde pas à être affirmée, non seulement par son aptitude à tenir les effets de l'alcool, mais encore, et davantage, par la comparaison que le film développe entre le héros et le personnage de Richard (Mark Blum), le partenaire et rédacteur en chef de Sue. Tandis qu'il avait été dépeint à la façon d'une personne plutôt avenante jusque-là, Richard est, dès l'arrivée de Dundee à New York, représenté comme le contraire exact de l'Australien. A la présence stoïque et brute de Mick, à son « corps-armure » vigoureux et sa peau en partie reptilienne, Richard oppose tout le spectre des traits de la surdomestication urbaine : lunettes, costumes de dandy, condescendance, préciosité, dépendance vis-à-vis des femmes et surtout incapacité à tenir les effets de l'alcool. Ce dernier aspect devient particulièrement évident dans une scène de restaurant où Richard boit à cause de la jalousie qu'il éprouve devant l'intérêt que Sue porte à Dundee. Motivée par la nature excessive de son attachement à une femme, cette « liquéfaction » du personnage est ensuite redoublée par la pluie qui s'est mise à tomber dehors et le fait qu'il soit pris de vomissements. D'un point de vue genré, Richard est donc rapidement figuré comme un homme « incontinent », ramolli voire abject. *Crocodile Dundee* le montre esclave de son désir pour Sue et incapable de contenir ses fluides, tandis que Mick affiche un corps carapace sec et résistant, à l'image de son esprit, toujours alerte et plein de « bon sens ».

Cette mise en perspective du personnage de Mick constitue du reste le principe structurant de la seconde moitié du récit. Si le film fait reposer ses effets comiques sur les décalages constants entre la vision souvent « candide » du héros et la dimension ultrasophistiquée de la métropole, c'est finalement pour mettre en évidence la complexité absurde de cette dernière et ériger la masculinité « naturelle » de l'Australien en une nouvelle norme dominante. Les enjeux symboliques du film procèdent plus, à cet égard et à l'instar de *Rambo II*, d'une crise de la masculinité hégémonique attribuée à la modernité urbaine que d'une crise de la masculinité en tant que telle. D'ailleurs, au cours de son séjour à New York, Dundee n'a de cesse de refonder, pas à pas, une nouvelle hiérarchie sociale qui vient à s'articuler autour de sa personne. C'est ainsi qu'il tourne continuellement en dérision, afin de les invalider, tous les aspects que le film désigne comme symptomatiques du dérèglement propre au milieu urbain, que ce soient les malfrats, la cocaïne, les travestis, les hommes d'affaire stressés ou encore les proxénètes. Corrélativement et non sans ironie, le récit marque bien le fait que, compte tenu de sa conception « naturelle » des rapports sociaux, Mick n'est pas sujet aux mêmes préjugés injustes ou aux hiérarchies de classe que ceux qui l'entourent. Cet idéal démocratique est bien rendu par la manière un peu « brut de décoffrage » qu'il a de s'adresser à chacun et les liens d'amitié qu'il tisse avec toute une série de

personnages de condition sociale inférieure à celle qui lui est octroyée par Sue (gardiens et personnel d'hôtel, chauffeur de voiture, prostituées, etc.). Autrement dit, le film souligne que Dundee apporte une sincérité et une vigueur rafraîchissantes à un espace urbain dénaturé, de sorte qu'en expurgeant la ville des truands et des « Richard », en créant de la cohésion sociale autour de son corps vertueux et de sa personnalité originale, il devient, bien à son insu, la norme autour de laquelle tout le monde finit par s'entendre. Il est, étape par étape, comme « conduit » à résorber l'hétérogénéité sur laquelle repose l'intrigue.

Cette élévation symbolique, sous-tendue qu'elle est par l'évidence d'une adhésion collective à la figure du héros, prend une tournure particulièrement concrète quand, dans la dernière scène du film, Sue concède finalement son amour pour Mick en lui annonçant qu'elle ne va finalement pas se marier avec Richard. Cette adoption des valeurs du héros se manifeste d'abord par le fait que Sue abandonne ses chaussures, symboles de la sophistication urbaine, dans sa course vers le métro où se trouve Dundee. Après, alors que Mick est prisonnier de la densité de la foule qui attend le métro avec lui, à l'image des flots humains qui effaçaient sa présence individuelle à son arrivée à New York, il se voit, à la suite de la déclaration de Sue, littéralement porté par les gens qui l'entourent. Spontanément enthousiasmée par la nouvelle, la masse métropolitaine, comme une seule personne, se met à élever Dundee au-dessus d'elle, à le faire transiter en direction de la sortie, afin qu'il puisse rejoindre sa « promesse ». La mise en image de ce moment clé retranscrit d'ailleurs bien ce passage d'un statut à l'autre – de la multiplicité à la singularité – en passant d'une série de plans rapprochés, qui fractionnent l'espace, à un plan d'ensemble qui renforce le sentiment de synthèse au moment de l'érection du personnage. Par cette conclusion mélodramatique, en conformité complète avec le schéma de la romance hétérosexuelle traditionnelle, le récit offre une scène qui se veut allégorique de la trajectoire symbolique de Mick : celle d'un homme, qui, en vertu de ses qualités innées, en vient à passer de l'anonymat métropolitain au plébiscite généralisé. Il faut ainsi attendre que la dernière personne qui lui résistait encore cède – une nouvelle fois, de façon « inexplicée » – à ses charmes, que la déclaration de Sue constitue la preuve (le savoir) de l'irrésistibilité de son pouvoir naturel, pour que le héros puisse accéder pleinement à la masculinité hégémonique, qu'il puisse, comme Rambo, occuper une place démiurgique (ici, marcher sur la tête des citoyens) et réorganiser cette société décadente à l'image limpide de son corps : vertical, hétérosexuel, puissant, blanc et incontestablement masculin.

Comme la plupart des films évoqués dans ce chapitre, *Crocodile Dundee* s'attache à reconstruire une masculinité hégémonique au sein d'une société postindustrielle dont les mutations et les *chocs* ont perturbé les conditions de possibilité d'existence. Dans ce contexte, il

semble que, de 1968 à 1987, à l'instar de la transformation qui a présidé au passage de la virilité à la masculinité à la fin du XIX^e siècle, le corps du héros, son rapport exceptionnel à la nature, sa robustesse aient pris une importance grandissante comme site de réception, de résorption et d'évacuation des tensions engendrées par la modernité. Si bien que face à ce héros, l'apparence souvent excessivement « masculine » de la technologie finit toujours par révéler une fébrilité toute « féminine ». Voyons à présent dans quelle mesure les innovations scientifiques et technologiques des décennies suivantes participent à l'inflexion des significations de genre liées à la confrontation de « l'homme avec la machine ».

Chapitre 4. Les nouveaux défis du héros technophobe : 1996-2009

Comme je m'en suis expliqué en introduction, j'ai pris le parti d'écarter la période qui va de 1988 à 1995 en raison de la diminution sensible du succès, mais aussi du nombre de films de science-fiction et catastrophe qui sortent à cette époque. Associé à l'absence d'innovations technologiques de grande ampleur, ce phénomène me semble indicatif d'une atténuation relative des tensions entre la masculinité hégémonique et la modernité technologique à cette époque. Au-delà des données que j'ai déjà évoquées (*cf.* 3.3), il s'agit là avant tout d'une conviction, qu'il serait, au demeurant, difficile d'étayer. On peut néanmoins spéculer sur certains des facteurs qui ont pu contribuer à cet amenuisement. Il y a d'abord la fin de la Guerre froide en 1989, dont on peut dire – sans tomber pour autant dans les thèses universalisantes de Francis Fukuyama¹ – qu'elle marque le début d'une ère de plus grande « sérénité » pour la masculinité américaine, dans le sens où la nouvelle donne géopolitique qui en résulte accrédite le sentiment d'une suprématie globale de l'Amérique. Cette impression trouve en outre une confirmation éclatante, une année plus tard, dans la participation décisive de l'armée américaine à la Guerre du Golf ainsi que dans la maîtrise technologique que la mise en scène télévisuelle de ce conflit connote. Enfin, les représentations filmiques de la masculinité du tournant des années 1990 sont généralement considérées comme ce que Susan Jeffords a appelé « The Big Switch »², soit une importante période de mutation durant laquelle les modèles masculins dominants s'adaptent à ce contexte « apaisé » en se redéfinissant à l'aune des pratiques familiales et de traits traditionnellement féminins (douceur, protection, compréhension, corps plus fin, etc.) qui visent à faire oublier l'image brutale, parfois barbare et musculeuse qu'ils ont véhiculée pendant plus d'une décennie. Toutefois, indépendamment de la prise en compte de ces différents facteurs, il me semble important d'insister sur le fait que ma périodisation ne sous-entend pas que le rapport problématique entre masculinité et technologie disparaît durant cet intervalle, mais simplement qu'il est moins visible et sensible.

Après une dizaine d'années d'atténuation relative donc, les contradictions entre masculinité et modernité connaissent une recrudescence importante dès le milieu des années 1990. Si, comme je viens de l'indiquer, les résonances technophobes de ces tensions ne semblent pas dissociables de la modification générale de paradigme qui se produit depuis la fin des années 1960, leur nouvel essor peut cependant être corrélé sans trop de peine aux nombreuses innovations technoscientifiques d'envergure qui marquent la période. Je pense à des phénomènes aussi

¹ Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992 [1992].

² S. Jeffords, « The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties », in J. Collins, H. Radner and A. Preacher Collins (dir.), *op. cit.*, pp. 196-208.

décisifs que le déploiement de l'Internet et du *world wide web*, le passage des technologies de l'analogique au digital, l'avènement du téléphone cellulaire, de la génétique, des neurosciences, des avancées dans les domaines de la biochimie et des nanotechnologies ainsi qu'à la montée, à de nombreux égards concomitante, des inquiétudes d'ordre écologique³. De plus, il faut indiquer que l'industrie cinématographique américaine participe elle-même à de nombreux développements technologiques qui concourent à faire de cette époque une période d'innovation. C'est particulièrement remarquable dans le domaine des images de synthèse, qui, si elles apparaissent tout au long des années 1980, avec *Star Trek II : The Wrath of Khan* et *Tron* en 1982, *The Last Starfighter* en 1984, *Young Sherlock Holmes* en 1985, puis *The Abyss* et *Terminator 2* respectivement en 1989 et en 1991, doivent attendre la tentative de figuration photo-réaliste des sauriens de *Jurassic Park* en 1993 pour se généraliser⁴. Mais on pourrait mentionner également d'autres innovations, comme l'essor du montage sur plates-formes digitales (Avid ou Lightworks), qui concerne près de 80% des productions hollywoodiennes en 1996, ou la mise en circulation des premiers lecteurs de DVD sur le marché étasunien en février 1997, dont on sait qu'elle s'inscrit dans une tendance à la multiplication des supports de visionnage impulsée par la télévision par satellite dans les années 1960 et le VHS (Video Home System) au tournant des années 1980⁵.

Au plan de la masculinité, le renforcement du sentiment diffus de dévirilisation qui traverse cette époque trouve une confirmation emblématique dans le succès populaire considérable que rencontre l'ouvrage de Robert Bly, *Iron John : A Book about Men*⁶. En effet, en héritier lointain et inavoué des thèses de Stanley Hall, l'instigateur du *Mythopoetic Men's Movement* y fait l'apologie du rapport privilégié entre l'homme et la nature, décrivant la masculinité primitive et

³ A l'instar de la vague précédente, cette recrudescence se remarque notamment par le biais de la parution de toute une série d'ouvrages et d'essais spécialement dédiés à la question de la technophobie ainsi qu'au pessimisme plus général soulevé par la technologie au sein de la société. Voir entre autres Mark Brosnan, *Technophobia : The Psychological Impact of Information Technology*, London and New York, Routledge, 1998 ; H. Segal, *Future Imperfect...* ; Daniel Dinello, *Technophobia ! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin, The University of Texas Press, 2005 ; David E. Nye, *Technology Matters : Questions to Live With*, Cambridge, London, The MIT Press, 2007 ; R. L. Rutsky, *op. cit.* ; Yaron Ezrahi, Everett Mendelsohn and Howard P. Segal, *Technology, Pessimism, and Postmodernism*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1994.

⁴ D. Borwell, *The Way Hollywood Tells It...*, pp. 217-242.

⁵ *Ibidem*, pp. 232-233. Il faut relever que le lancement du support DVD se fait dans un contexte de revalorisation relative du visionnage de films « en salles » aux Etats-Unis, puisque c'est en 1997 que la première trilogie de *Star Wars* ressort sur les écrans dans une version « augmentée » de quelques scènes souvent retravaillées en images de synthèse. En dépit ses ressorties précédentes, de ses distributions en cassettes vidéos et de ses diffusions à la télévision, le premier opus de la franchise rapportera, dans sa nouvelle version, 138 millions de dollars lors de sa seule exploitation en 1997, plaçant le film au huitième rang des productions les plus lucratives de l'année. Ce succès considérable motivera du reste plusieurs opérations similaires, notamment avec *E.T. : The Extra-Terrestrial* en 2002 et *THX-1138* en 2003.

⁶ Robert Bly, *op. cit.*

sauvage comme une donnée pure et immuable, à même de revitaliser un homme moderne littéralement dénaturé par la société postindustrielle et ses avancées techniques.

Au cinéma, la résurgence de ces tensions s'observe *via* la survenue, dès 1996 avec le succès éclatant d'*Independence Day* et de *Twister*, d'une seconde vague de films de science-fiction et catastrophe qui, parfois de manière combinée, interrogent à nouveaux frais la relation de la masculinité à la modernité technologique⁷. Il faut signaler à ce titre que, plus encore que dans les années 1970 et 1980, l'engouement suscité par ces productions confirme la place de choix que leurs genres occupent dorénavant au sein de l'industrie hollywoodienne. En attestent les sorties successives de films aussi lucratifs que *Titanic* (1997), *Men in Black I et II* (1997, 2002), *Face/Off* (1997), *Dante's Peak* (1997), *Armageddon* (1998), *Deep Impact* (1998), *Godzilla* (1998), la trilogie *The Matrix* (1999-2003), *The Perfect Storm* (2000), *Signs* (2002), *The Day after Tomorrow* (2004), *I, Robot* (2004), la trilogie des *Spider-Man* (2002, 2004, 2007), *Minority Report* (2002), *War of the Worlds* (2005), la série des *X-Men* (2000, 2003, 2006), *The Incredibles* (2004), la série des *Transformers* (2007, 2009), *Iron Man* (2008), *Wall-E* (2008), *Eagle Eye* (2008), *2012* (2009) et bien sûr *Avatar* (2009). Mais également des films moins profitables comme *Escape From L.A.* (1996), *Star Trek : First Contact* (1996), *Chain Reaction* (1996), *Daylight* (1996), *Volcano* (1997), *Turbulence* (1997), *Starship Troopers* (1997), *Lost in Space* (1998), *Hard Rain* (1998), *Dark City* (1998), *eXistenZ* (1999), *Wild Wild West* (1999), *Deep Blue Sea* (1999), *Species* (2000), *Red Planet* (2000), *Final Fantasy* (2001), *A.I.* (2001), *The Sixth Day* (2002), *SlmOne* (2002), *K-19. The Widowmaker* (2002), *The Core* (2003), *Sky Captain and the World of Tomorrow* (2004), *Stealth* (2005), *Fantastic 4* (2005, 2007), *The Island* (2005), *World Trade Center* (2006), *United 63* (2006), *Robots* (2006), *Déjà Vu* (2006), *Cloverfield* (2008), *The Happening* (2008) ou encore *Gamer* (2009) et *Surrogates* (2009). Enfin, il est intéressant de noter que cette période se distingue aussi par la production d'un grand nombre de remakes, de rééditions ou de variations souvent basés sur des films issus de la période 1968-1987 : la première (1997) et la seconde trilogie de *Star Wars* (1999, 2002, 2005), *E.T.: The Extra-Terrestrial* (2002), *THX-1138* (2003), deux opus de la série des *Terminator* (2003, 2009), le nouveau *Star Trek* (2009), *Solaris* (2002), *The Planet of the Apes* (2001), *Rollerball* (2002), *The Manchurian Candidate* (2004), *The Stepford Wives* (2004), *Poseidon* (2006), *I Am Legend* (2007), *The Day the Earth stood Still* (2008).

⁷ Avec respectivement 306 et 241 millions de dollars de recettes au niveau national, *Independence Day* et *Twister* se situent en 1996 à la première et à la deuxième place du palmarès des films les plus profitables de l'année. Pour une analyse conjointe de ces deux films, qui insistent sur l'opposition qu'ils développent entre nature et modernité technologique, voir G. King, *Spectacular Narratives...*, pp. 17-40.

En outre, à l'instar de la période envisagée précédemment, le cinéma américain voit correspondre à cette seconde vague de films de science-fiction et catastrophes le retour en grâce du film d'horreur, notamment du *slasher*, avec le succès important remporté par le premier volet de la trilogie *Scream*, également en 1996, et de ses deux *sequels* (1997, 2000). S'en suivra un cycle de productions horribles à la popularité relativement constante, comme le montrent les séries du type *I Know What You Did Last Summer* (1997, 1998), *Urban Legend* (1998, 2000), *Blade* (1998, 2002, 2004), *Final Destination* (2000, 2003, 2006, 2009), *The Ring* (2002, 2005), *Resident Evil* (2002, 2004, 2007), *Saw* (2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009), *Underworld* (2003, 2006, 2009) et *Hostel* (2005, 2007), mais aussi, là encore, les remakes et variations sur le thème des productions des années 1970 et 1980, telles que *Halloween* (2007, 2009), *The Texas Chainsaw Massacre* (2003, 2006), *The Amityville Horror* (2005), *The Hills Have Eyes* (2006, 2007), *The Hitcher* (2007), *The Last House on the Left* (2009), *Friday the 13th* (2009), etc.

Le redéploiement de ces trois genres à compter de 1996, et, avec lui, celui des paradigmes technophobe et naturaliste⁸ qui les sous-tendent, mettent en exergue selon moi une deuxième vague de productions filmiques qui constitue le cœur de ma recherche. Partant, le chapitre qui débute ici diffère des précédents – eu égard à leur autonomie relative – en ce qu'il inaugure une série de quatre chapitres qui vont s'attacher à saisir ce qui se joue au sein de l'antagonisme entre la masculinité hégémonique et la modernité technologique, ainsi qu'il se manifeste dans le cinéma américain de 1996 à 2009. Je circonscris mon corpus à 2009 pour deux raisons. D'une part, ma recherche étant dévolue au cinéma contemporain, il faut se résoudre à lui assigner une limite supérieure. D'autre part, comme on le verra en conclusion, il semble qu'on peut voir dans *Avatar* la reconduction des schémas considérés ici en même temps que leur évolution sensible. Mais il s'agit pour l'instant de tenter de cerner les différentes facettes et expressions du héros postindustriel que ces films mettent en récit. Dans cette perspective, précisons que j'entends les aborder à partir des quatre personnages-types qui paraissent s'y distinguer : le héros technophobe, l'artiste solitaire, le héros mythique et le héros polyvalent. J'ai choisi de décomposer le héros postindustriel en ces quatre catégories discrètes parce que les personnages qui en sont issus apparaissent le plus souvent rattachés à un genre à succès, à certaines priorités de classe ou à certains schémas narratifs et qu'ils me semblent, à cet égard, typiques des différentes relations que la masculinité blanche tend à nouer avec la modernité technologique durant la période. En cela, ces personnages-types constituent donc aussi l'occasion d'affiner l'appréciation qu'on a pu donner des figures héroïques considérées dans le cadre de la première période. Précisons toutefois

⁸ Sur la prégnance du paradigme naturaliste durant cette période, dans la continuité de son influence au cours des années 1950 et 1970-1980, je renvoie à l'ouvrage de Pat Brereton, *Hollywood Utopia : Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol, Portland, Intellect, 2005, pp. 185-223.

qu'il n'est pas pour autant question ici de réduire ces figures à des instances figées et monolithiques, ou encore à une corporéité spécifique. Ces catégories doivent avant tout être tenues pour le point de départ, relativement arbitraire, d'une réflexion qui permettra, d'un côté, de montrer une nouvelle fois que le rapport conflictuel entre « l'homme et la machine » transcende les genres au sein desquels il transparaît avec le plus d'évidence et, d'un autre côté, de traiter de certains aspects spécifiques à ce rapport, tel qu'il se donne à voir à notre époque.

4.1. Le héros technophobe

Rattaché principalement aux genres de la science-fiction et du film catastrophe, le héros technophobe est, à n'en pas douter, la catégorie la plus générale des quatre envisagées. En ce sens, il est l'héritier direct et privilégié des héros postindustriels analysés préalablement – les David Lightman, David Mann, Kyle Resse, John Rambo et autres Mick Dundee –, la matrice à partir de laquelle la plupart des personnages-types de cette seconde période vont se décliner. Cependant, l'usage du qualificatif « technophobe » signale ici, plus qu'ailleurs, la centralité de cet élément qu'est la peur de la technologie dans la construction du personnage et de sa masculinité. En outre, si ce héros se situe dans le prolongement des figures susmentionnées, il convient de relever que le paradigme technophobe qui tend à le porter à l'existence se différencie, quant à lui, de celui qui prévalait dans les productions filmiques de 1968 à 1987. En effet, ainsi qu'on va le voir, les technologies que ce héros affronte n'ancrent plus leurs représentations dans des stéréotypes masculins, à l'instar de Darth Vader (*Star Wars*), du poids lourd (*Duel*), de Joshua (*WarGames*) ou du terminator, mais dans des traits que la culture occidentale réfère de préférence à un féminin fort et autonome. Cette transformation au sein du paradigme, dans le mode même de figuration de l'antagonisme entre la masculinité hégémonique et la modernité technologique, constitue le trait le plus distinctif des productions que l'on va examiner dans les prochains chapitres. Soit la technologie de pointe y est figurée sous les traits d'une femme puissante et indépendante, émancipée du contrôle des hommes, soit elle est associée à une figure de femme ou de scientifique dont les actions perturbent l'ordre du monde. On peut dire que, dans le premier cas, la technologie tend à transgresser la différence des sexes et que, dans le second, elle enfreint les lois de la nature avec un résultat équivalent. Afin de dégager les caractéristiques principales du héros technophobe, je propose d'analyser *I, Robot* (2004) et *Terminator 3 : Rise of the Machines* (2003) en m'appuyant sur le schéma postulé en début d'étude (cf. 1.5). Mon choix s'est porté sur ces deux films en raison du succès commercial qu'ils ont rencontré, de l'importance de leurs vedettes en tant qu'icônes masculines (Will Smith et Arnold Schwarzenegger) et, dans le cas de *Terminator*

3, de l'élément de comparaison qu'il offre vis-à-vis des autres opus de la franchise⁹. Cette double étude me conduira ensuite à interroger la nature de certains antagonistes du héros technophobe.

4.1.1. *I, Robot* ou les périls de l'émancipation technologico-féminine en série

Dans la lignée de productions dystopiques telles que *Robocop* (1987) ou *Minority Report* (2002), *I, Robot* inscrit son récit au sein d'un futur proche (Chicago, 2035) où une innovation technologique est en passe de bouleverser les conditions sociales d'existence. L'agent de ce changement est ici le NS-5, une génération inédite de robots anthropomorphisés sur le point d'être commercialisés par une grande corporation (USR pour U.S. Robotics). L'intrigue policière d'*I, Robot* est initiée par la découverte, au siège de USR, du corps inerte d'Alfred Lanning (James Cromwell), le concepteur des NS-5, qui vient supposément de se défenestrer. Chargé par l'hologramme posthume du Dr. Lanning d'enquêter sur les circonstances équivoques de ce décès, Del Spooner (Will Smith) – un jeune détective passéiste et technophobe – porte d'abord ses soupçons sur Sonny (Alan Tudyk), le NS-5 trouvé dans le laboratoire depuis lequel Lanning s'est censément jeté. Cependant, son intuition semble invalidée par un aspect : en raison des trois lois de la robotique, les NS-5 n'ont pas la faculté de tuer. Avec l'aide de la psychologue Susan Calvin (Bridget Moynahan), Spooner atténuera progressivement sa méfiance épidermique à l'égard de Sonny pour s'apercevoir que ce dernier est en réalité, à l'instar de Calvin, un allié dans l'affaire, un indice laissé par Lanning afin d'aider à élucider le mystère de sa mort. Il suspectera ensuite Lawrence Robertson (Bruce Greenwood), le directeur de USR, avant de découvrir en dernière instance que c'est en fait VIKI (*Virtual Interactive Kinetic Intelligence*), le superordinateur de la compagnie, qui est à l'origine du suicide de Lanning et de la révolte de robots qui fomentent contre l'espèce humaine.

Comme *The Terminator*, mais aussi *Crocodile Dundee* dans le registre comique qui est le sien, *I, Robot* représente un monde où la prépondérance technologique tend à troubler l'ordre « naturel » de la différence des sexes, et en particulier les divisions sociales qui sont censées en découler. Dès le début, ce dérèglement se manifeste sur deux plans corrélatifs : une disqualification du masculin par le biais d'un personnage principal dévirilisé, celui-là même qui, en principe, possède « l'étoffe d'un héros » ; et une émancipation des femmes, qui, de surcroît, les incite à rejeter froidement l'assistance des hommes. Examinons ces deux points.

Le film s'amorce par un enchaînement de plans subaquatiques qui font entrevoir, d'une part, une jeune fille criant à l'aide depuis une voiture engloutie par les eaux et, d'autre part, le

⁹ Outre l'accueil critique plutôt favorable qu'il a reçu, chacun de ces deux films a été sanctionné par un succès commercial important lors de sa sortie. *I, Robot* a rapporté 144 millions de dollars en 2004 et *Terminator 3* en a engrangé 150 en 2003.

personnage de Del Spooner se débattant dans un véhicule qui est en train d'être submergé à son tour, au moment où un robot surgit inopinément. Interrompue de manière abrupte par la sonnerie d'un réveille-matin, cette scène inaugurale cède la place au visage du héros qui ouvre les yeux. Je dis « héros », car la présence de la star Will Smith dans le rôle de Spooner, la constance des personnages positifs qu'il interprète et le corps sculptural qu'il arbore laissent d'emblée peu de doutes quant au rôle central que le protagoniste va jouer au sein de cette histoire¹⁰. Toutefois, dans la continuité immédiate de ce qui apparaît comme un traumatisme encore sensible, le film consacre l'essentiel de ses premières séquences à représenter Del Spooner comme un homme blessé, voire dévirilisé. *I, Robot* établit par exemple une tension claire entre le physique massif du personnage, son allure charismatique, et les symptômes d'une fragilité physique et psychique. Il y a la douleur persistante qu'il semble endurer au niveau du bras gauche, la rééducation qu'il fait à l'aide de son altère, la mine abattue qu'il affiche, la difficulté qu'il éprouve à s'éveiller, le côté « paranoïaque » suggéré par le port de son revolver au lit ou lors de sa douche, l'écoute de la chanson « *Very Superstitious* » de Stevie Wonder, mais également la lenteur des mouvements de caméra, la multiplication des angles de prise de vue et la situation du personnage dans la profondeur de champ, qui contribuent à l'édification d'une figure a fortiori fragile, diminuée au sein de son espace domestique. Ce sentiment est du reste rapidement confirmé par le fait que Spooner a non seulement divorcé récemment, mais qu'il a en plus été victime d'un fait grave, dont la nature n'est pas précisée à ce stade (si bien que ses répercussions traumatiques sont, dans un premier temps, plutôt assimilées à son divorce). De plus, la relation de proximité que le détective entretient avec sa grand-mère, l'appétit insatiable qu'il a pour ses tartes, connotent l'idée qu'il ne s'est pas encore totalement départi de sa dépendance vis-à-vis du féminin maternel. D'ailleurs, de ce point de vue, seule la position d'autorité qu'il occupe vis-à-vis de Farber, le garçon immature interprété par Shia LaBeouf, certifie que Spooner n'a pas régressé jusqu'à un stade trop infantile. Au plan professionnel, la vulnérabilité du personnage est liée aux bavures que sa technophobie compulsive le pousse à commettre et qui font de lui la risée de ses collègues. Comme son chef le souligne avec une certaine sévérité, il ne cesse de s'en prendre à des robots, qui, dans l'histoire du monde, n'ont « jamais commis de crime ». Invalidé au niveau de ses compétences physiques (la force de son bras) et professionnelles (la justesse de son jugement), Spooner apparaît comme le parangon du « héros officiel » : il est un homme robuste, dont le charisme est souligné par des plans en contre-plongée de son torse nu, mais qui semble symboliquement émasculé par le caractère technologique de son environnement.

¹⁰ En dépit des échecs relatifs de *The Legend of Bagger Vance* (2000) et d'*Ali* (2001), Will Smith demeure une vedette confirmée en 2004, cumulant de nombreux succès commerciaux tels que *Bad Boys I et II* (1995, 2003), *Independence Day* (1996), *Enemy of the State* (1998), *Men in Black I et II* (1997, 2002) et *Wild Wild West* (1999).

D'un autre côté, *I, Robot* donne une vision à la fois libératrice et dénaturante de la technologie lorsqu'elle se rapporte non plus à l'homme, mais aux femmes. En effet, au sein de la diégèse, toutes les personnes qui possèdent un robot, que ce soit la dame asthmatique, la Dr. Calvin ou la grand-mère de Spooner, sont des femmes seules, dont l'autonomie est associée à une telle propriété. Ce lien entre l'indépendance féminine et la modernité technologique est signifié à plusieurs reprises. Il y a bien sûr l'épisode où Spooner poursuit et arrête un robot, alors qu'il s'avère que ce dernier essayait d'apporter dans l'urgence son inhalateur à sa propriétaire asthmatique. Pris en faute, Spooner fait l'objet de réprimandes publiques qui tendent à suggérer non seulement que les machines garantissent désormais l'autonomie des femmes, mais surtout qu'elles impliquent la relégation de la force masculine à l'obsolescence. Ce couplage est encore plus perceptible dans la représentation de Susan Calvin. Psychologue au service de USR, propriétaire d'un robot NS-5 avec lequel elle regarde la télévision, le personnage de Calvin est nettement marqué du côté de la science et de la rationalité dans ce qu'elles ont de plus froid et, aux yeux de Spooner, de plus « inhumain ». Célibataire de surcroît, Calvin actualise une figure prototypique de l'imaginaire hollywoodien : la femme libre, intelligente et glaciale, dont Constance Peterson, le personnage d'Ingrid Bergman dans *Spellbound* (1945), est une représentation exemplaire. A ce titre, le film va jusqu'à insinuer que Calvin méconnaît tellement la nature, qu'elle est elle-même si « artificielle », que son métier consiste à rendre « les robots plus humains ». Autrement dit, à défaut d'être capable de donner la vie, de pouvoir être mère, elle se contente d'imiter la vie. Enfin, sa diction, sa gestuelle, son style vestimentaire et capillaire contribuent eux aussi, au début, à donner une image rigide, voire robotique de sa personne. Calvin est affublée d'une veste raide et d'un pantalon de teinte gris métallique, elle affiche une coiffure aplatie et maîtrisée qui, ajoutée à la rectitude de ses gestes et de sa posture (lors de leur première rencontre, Spooner se gausse de la verticalité de sa tenue), accentue l'impression de froideur que son personnage est censé dégager.

Invariablement corrélée à l'avancée technologique, cette dialectique de dévirilisation des hommes et de souveraineté « dénaturante » des femmes trouve son expression la plus significative – au sens d'excessive – dans le décès énigmatique du Dr. Lanning, sorte de personnification d'un patriarcat bienveillant qui n'a pu survivre à ces innovations technologiques. En effet, la mort de Lanning apparaît dans ces circonstances comme le symbole de la mise en danger « intolérable » de l'ordre social. Un ordre social qui serait littéralement déstabilisé, dépassé par le mouvement de modernisation que le scientifique a instigué et auquel le récit va s'employer à restituer son agencement originel. Cette corrélation entre la disparition du professeur et l'essor technologique est suggérée subtilement par la syntaxe filmique de la scène où il est fait état de sa mort. Dans cette scène, découpée en champ-contrechamp et composée essentiellement de plans rapprochés à

hauteur de poitrine, le détective Spooner et le Dr. Lanning ont une conversation face à face, dans le hall d'entrée du siège de la compagnie USR. La progression de la conversation est signifiée par un léger mouvement de zoom sur chacun des deux protagonistes jusqu'à ce qu'un travelling circulaire parte de l'épaule de Spooner en amorce pour atteindre le visage de Lanning et nous faire découvrir, à ce moment-là, la nature bidimensionnelle du personnage, le fait qu'il ne s'agit en réalité que d'une projection hologrammatique. Cette manœuvre, propre à dévoiler les potentialités illusionnistes de la technologie, se répète un instant plus tard sur un autre mode, quand l'hologramme finit par s'éteindre et que la caméra, qui suit l'extinction du faisceau lumineux jusqu'à sa source au sol, donne à voir la dépouille du scientifique allongée par terre, protégée par un périmètre de sûreté : le Dr. Lanning est mort et sa silhouette digitalisée était donc un leurre, qui, en plus, présageait de sa disparition en même temps qu'elle lui faisait écran.

Je propose d'essayer maintenant de déplier les stratégies sur lesquelles le film s'appuie pour restaurer la stature de son protagoniste Spooner et le repositionner au sommet de l'échelle sociale diégétique. Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, au sein du cinéma américain contemporain, un tel travail tend à reposer sur la réaffirmation du caractère ontologique de la supériorité de genre du personnage, une transmutation de sa performance masculine en une essence qui est éminemment dépendante de la capacité du récit à suggérer que ses exploits, sa réussite au plan narratif, sont au fond le fruit de ses seules potentialités : l'accomplissement de ce qu'il est, détient ou pense en fait déjà en début de film. L'idée est en somme que le héros est toujours, initialement, une sorte de prophète incompris (parfois même par lui-même), un homme clairvoyant dont les vues et les pratiques sont injustement marginalisées par la société qui a déprécié la norme qu'il incarne. Et ce n'est qu'à la faveur d'une réévaluation engagée par son entêtement viril et désintéressé qu'il peut, en dernière instance, s'exhiber comme la clé de voûte de la reconfiguration sociale qu'il prônait et préfigurait. Il s'agit d'une logique de l'anticipation narrative, en fonction de laquelle le récit veille souvent à jeter assez tôt les bases nécessaires à la justification ultérieure de l'hégémonie du protagoniste, avant même que celui-ci ne devienne le héros (ou, plus exactement, ne feigne de ne pas l'être)¹¹. En d'autres termes, la masculinité a

¹¹ Je dis « souvent », car, comme on l'a vu lors de l'analyse de *Duel*, l'accès à l'hégémonie masculine peut se produire hors de toute motivation narrative. En outre, il arrive que le récit ne fonde que rétrospectivement la supériorité ontologique du héros, comme c'est le cas dans la nouvelle adaptation cinématographique de la série *Star Trek* (2009). Aux deux tiers du film, Kirk (Chris Pine) est banni du vaisseau « Enterprise » par Spock (Zachary Quinto) en raison des dangers que son obstination, la violence de son comportement et l'irrationalité de ses tactiques font courir à l'équipage. Dans ce différend, le personnage de Spock apparaît comme un homme structuré du côté de la rationalité et du pouvoir établi, le héros officiel, tandis que Kirk est donné comme son rival impulsif et arbitraire, une sorte de héros hors-la-loi. La résolution des tensions entre les deux personnages et, par-là, entre les deux pôles qu'ils représentent, intervient un peu plus tard lorsque Kirk, maintenant abandonné sur une planète de glace, rencontre une « version » plus âgée et sage de Spock, en provenance du futur. Voyageant dans le temps, celui-ci prophétise à Kirk non seulement la force de leur amitié à venir, mais aussi le fait que Kirk va devenir, à terme, le capitaine de l'« Enterprise », c'est-à-dire

presque toujours déjà gagné, au sens où la victoire de son émissaire est assurée d'entrée de jeu par sa perfection essentielle et le bien-fondé éclatant de sa démarche initiale. A partir de ce postulat, et dans une perspective à certains égards freudienne, *I, Robot* peut être considéré comme un espace de projection mentale des angoisses du détective Spooner, un site dans lequel s'exprime tout ce qu'il craint d'être ou de voir advenir et qui, au gré de l'avancée de son enquête, va être peu à peu expurgé de ses dérives technologiques et conduit à se conformer aux désirs du héros. Mais quelles sont ces peurs et ces aspirations ? Eu égard à la dialectique qu'on a décrite plus haut, on voit que, au début du film, le personnage qu'interprète Will Smith est caractérisé par un double ressentiment : l'un à l'égard des femmes, l'autre des robots. Partant, on peut inférer que la principale inquiétude de Spooner procède du rôle joué par les robots et, à plus forte raison, les NS-5, dans l'émancipation des femmes et la dévirilisation correspondante des hommes. L'enjeu narratif et symbolique d'*I, Robot* serait donc de parvenir à légitimer cette double hostilité, à montrer qu'elle était prophétique de ce que les autres personnages n'arrivaient pas à percevoir d'emblée, sans jamais prendre la peine de justifier réellement la supériorité cognitive et physique du héros. Et c'est bien cela qui se produit, puisque l'investigation de Spooner dévoile finalement, à la lumière de ses seules déductions, que l'ennemi suprême est une machine-femme, VIKI, soit la condensation déplacée des deux aversions du détective : une technologie féminine et omnipotente qui s'est momentanément émancipée de la tutelle de son créateur et qui a placé l'intégralité de la société sous son contrôle. Je propose par conséquent de passer en revue certaines des étapes qui, dans ce processus de conformation graduelle des différents personnages du film à la subjectivité du héros, marquent une progression vers la double subordination des robots et du féminin.

Ainsi qu'on l'a relevé, Spooner est défini essentiellement à travers deux ressentiments. Or, si sa rancœur à l'endroit des femmes peut être initialement attribuée à son divorce, notamment à la faveur des rapprochements qu'il opère entre Calvin et son ex-femme, l'explication de l'origine de sa rancune envers les robots, et notamment envers Sonny, fait, elle, l'objet d'un suspens plus prolongé. Si bien que la première moitié du film, qui diffère le dévoilement des motifs de cette animosité, en crée de nouveaux en insistant « d'ores et déjà » sur l'injustice de la souffrance subie par le « héros officiel », compte tenu des attaques technologiques dont il est la cible. En effet, durant toute cette première partie, Spooner est victime d'assauts robotiques continuels qui trahissent le rôle potentiellement dangereux que les machines autonomes peuvent avoir vis-à-vis de l'homme. En d'autres termes, dans l'attente des révélations qui permettront de donner une légitimité et un poids dramatique à la configuration de pratiques et de valeurs qu'il figure, le film

qu'il va le surpasser, lui comme tous les autres membres d'équipage, au plan hiérarchique et parvenir à vaincre Nero (Eric Bana), leur ennemi commun.

s'emploie à anticiper d'une certaine façon le « bon sens » de l'action du personnage, à nous faire entrer en empathie avec lui en soulignant l'incompréhension dont il fait l'objet. Cette volonté est entre autres perceptible dans le fait qu'avant chacune des agressions technologiques dont il est victime (dans la maison de Lanning et dans le tunnel), le régime de focalisation interne de Spooner subit une brève entorse – on nous livre des informations auxquelles il n'a pas accès comme le changement d'horaire de l'engin de démolition de la maison ou la consultation téléphonique de Robertson – pour indiquer qu'il existe bien une forme de complot à son endroit et que Spooner n'est pas paranoïaque.

Le processus de légitimation de la part technophobe du protagoniste connaît ensuite une étape décisive au milieu du film, lorsque le détective raconte à Calvin la source de son hostilité à l'égard des robots. Après l'avoir suggéré à deux reprises sur un mode onirique, le film révèle en effet par la voix de son héros que ce dernier a perdu son bras gauche à l'occasion d'un accident de la route, dans le cadre duquel son véhicule et celui d'un conducteur ont été projetés dans la rivière. Prisonnier de sa voiture, condamné à la même noyade que la jeune passagère du véhicule voisin, le détective a alors été sauvé *in extremis* des eaux par un robot qui passait par là. Pourtant, à ses dires, la rancœur qu'il ressent n'a pas trait à la perte de son bras, mais au fait qu'en le secourant lui, le robot a choisi de laisser périr la jeune fille en détresse, bafouant ainsi les valeurs « humaines » les plus élémentaires. Exempt selon le détective des émotions qui auraient dû l'amener à sauver cette fille à sa place, le robot, à l'inverse d'un humain dont Spooner serait l'emblème, s'est appuyé sur des calculs probabilistes froids pour effectuer son choix. Aussi, si la fonction manifeste de ce discours est d'insister sur l'injustice du déterminisme technologique, sur l'indifférence affective des machines et sur les problèmes causés par leur omniprésence, l'idée sous-jacente est surtout de souligner le sentiment de dévirilisation engendré chez Spooner par l'assistance qu'elles livrent sans avoir été sollicitées. Du coup, le détective stigmatise le caractère technologique de sa blessure narcissique *via* le mépris qu'il voue à la rationalité des machines ainsi qu'au bras prothétique qui lui a été implanté. Et ces circonstances particulières explicitent alors pleinement pour le spectateur le manque porté jusque-là par le policier. Dans ce film où finissent par s'amalgamer subtilement mutilation corporelle (l'accident) et émancipation féminine (le divorce, les remontrances de la dame asthmatique, celles de Calvin, etc.), la douleur physique qu'il ressent au niveau de sa prothèse peut être clairement tenue pour la marque métaphorique de la carence de masculinité que la fable suggérait jusque-là et à laquelle elle va, dès lors, l'aider à remédier. Il importe à cet égard de relever que Spooner ne peut formuler ce constat, affronter son trauma et commencer à plier la réalité à ses désirs qu'à partir du moment où il se trouve exclu de la police. Mis « hors-la-loi » par son chef, placé dans l'extériorité d'un pouvoir de prime abord corrompu ou vulnérable, qui le scrute et le persécute, il sort du cadre dévirilisant d'une société qui

a délaissé la masculinité et peut enfin s'atteler au travail qui va lui permettre de refonder le socle sur lequel il pourra s'ériger en héros légitime.

Toute la seconde partie du film est dévolue à ce travail. Il procède en majeure partie d'une asymétrisation des rapports entre deux catégories de personnages : il s'agit pour Spooner, d'un côté, de se rapprocher des protagonistes qui peuvent faire l'objet d'une différenciation, d'une séparation rassurante du féminin et du technologique, à l'instar de Calvin et de Sonny, et de l'autre côté, de répudier, de faire tomber dans l'abjection tout personnage ne pouvant être soumis à une telle différenciation, comme VIKI et les NS-5 qui lui sont inféodés. Par cette double opération, le film superpose la séparation entre Calvin et Sonny à la différence naturelle de sexe, tandis qu'il désigne la puissance technologique de VIKI – au fond son couplage entre féminité et pouvoir – comme une alliance contre-nature, soit l'indifférenciation des sexes. Par conséquent, Spooner va se réconcilier avec Calvin et Sonny sur la base du fait que ces deux personnages, qui représentent respectivement le féminin et un avatar du pouvoir masculin, sont « dissociables » et, qu'à ce titre, ils sont conformes aux valeurs familiales et sentimentales prônées par le détective. Sous l'influence de Spooner, devant sa détermination, Calvin et Sonny finissent en effet tous deux non seulement par fonder leurs décisions sur l'arbitraire de leurs émotions et de leur instinct, par opposition à la rationalité froide, à la « logique indéniable » de VIKI, mais aussi par se voir conférer un lien de parenté avec le Dr. Lanning, qui les lie par la même occasion à Spooner, autre « fils spirituel » du scientifique. De ce point de vue, l'aspect familial du réseau qui est mis en place par le film est bien souligné *via* la référence répétée au conte de « Hansel et Gretel », dont l'ouvrage est délibérément laissé en évidence par Lanning avant sa mort. Se substituant à la matrice de la romance hétérosexuelle, la structuration filiale permet ainsi, au terme de plusieurs couplages qui voient les personnages s'allier sur différents modes, d'assigner à Sonny et à Calvin, de façon naturalisée, la place des enfants au sein d'un cercle familial où le grand frère (Spooner) en est venu à répudier la sœur aînée et « dégénérée » (VIKI, dont Calvin dit qu'elle était la première création de Lanning), au nom du « père » (Lanning).

Cette symbolique, qui fait de Spooner l'intermédiaire entre les individus socialement acceptables et l'ordre divin (dés)incarné par Lanning, permet en outre de surmonter plusieurs écueils, à commencer par celui de la question ethnoraciale si sensible à Hollywood¹². En effet, en se positionnant comme le « fils » de Lanning et, simultanément, dans une posture de supériorité

¹² Comme l'observe Richard Dyer, les relations perçues comme « interraciales » sont particulièrement problématiques dans la mesure où elles mettent en cause les bases du système symbolique sur lequel repose la suprématie associée à la blancheur : « [l']hétérosexualité interraciale menace le pouvoir de la blancheur parce qu'elle met à mal la part de légitimation de la blancheur qui se fonde sur le corps blanc. En dépit de tout l'attrait qu'a l'esprit, si les corps blancs ne sont plus indubitablement des corps blancs, s'ils ne peuvent plus garantir leur reproduction comme blanche, alors les fondements "naturels" de leur domination ne sont plus crédibles. » Voir R. Dyer, *White...*, p. 25.

physique et cognitive vis-à-vis de son chef afro-américain dans la police, Spooner apparaît pour ainsi dire « blanc »¹³, mais aussi comme le médiateur entre la culture noire et la culture blanche représentées par ses deux « pères ». Qui plus est, le caractère « fraternel » de la relation qu'il entretient avec Calvin permet, lui aussi, d'évacuer la problématique d'une relation sentimentale potentiellement catégorisable comme « interracial ». Par ailleurs, l'évolution de l'allure vestimentaire et de la coiffure de Calvin explicite bien sa conformation d'ordre plus générale à l'idéologie patriarcale : de l'alliance initiale entre son style « robotique » et son attitude contestatrice vis-à-vis du héros, le personnage passe, à la faveur de son rapprochement avec Spooner, à une tenue vestimentaire en apparence moins stricte (veste légère, pantalon en cuir, cheveux relâchés) et une conduite davantage en phase avec les attentes du détective.

A l'opposé de cette séparation salutaire entre féminin et technologique, VIKI figure l'essence de l'affront à l'ordre patriarcal. Connotée féminine par son acronyme, le ton suave et cuivré de sa voix, les traits fins de son visage numérique et la trame fluide des microparticules qui le dessinent, elle représente la forme autosuffisante et liquide d'une technologie devenue folle, parce qu'émancipée du contrôle de son concepteur. D'ailleurs, l'omniprésence qu'on lui a conférée (elle est dite contrôler tout le réseau urbain) et les plans subjectifs en plongée qui lui sont attribués dénotent constamment la position menaçante qu'elle occupe. En outre, en subordonnant à sa volonté des robots qui, par leur apparence, figurent la force de production de l'homme blanc (les NS-5 ont des traits et un timbre voix clairement masculins), VIKI devient le symptôme du déclin de la prédominance masculine associé aux potentialités émancipatoires de la modernité technologique. Et de fait, lors de l'affrontement final dans les rues de Chicago, le mouvement populaire de riposte contre l'armée de NS-5 qu'elle dirige est exclusivement formé par des hommes.

L'insistance du film sur la sérialité des robots et l'homogénéité du réseau qu'ils forment avec VIKI est à mon sens révélatrice de la nature submergeante, inquiétante et perturbatrice de la menace qu'*I, Robot* assigne à l'autonomie technologique. Plusieurs séquences, dont celle dans laquelle Spooner visite une usine où, à son étonnement, « des robots construisent d'autres robots » et où l'on voit le héros se perdre dans un labyrinthe uniformisé par les NS-5, témoignent de l'effroi que provoque ce conformisme chez le policier. Or, dans la culture occidentale, les produits de la standardisation tayloriste et du machinisme renvoient le plus souvent l'image d'entités

¹³ Il faut signaler que cette image est aussi informée par les significations véhiculées par l'acteur Will Smith, qui endosse le plus souvent des rôles dénués de connotations ethnoraciales. En outre, Will Smith n'interprète jamais, dans aucun film, de personnage entretenant une relation amoureuse avec une femme construite comme « blanche ». La représentation explicite d'un rapport amoureux entre un homme noir et une femme blanche est du reste extrêmement rare dans les productions hollywoodiennes. De mémoire récente, je ne vois que *Save the Last Dance* (2001) qui fasse exception à cette règle.

dépourvues de conscience ou de subjectivité. Trait culturel qui peut être mis en relation avec une autre peur proprement masculine des femmes : celle de l'indifférenciation symbiotique, de l'absence de singularité inhérente à la dimension utérine de la reproduction. On retrouve donc là une condensation des craintes que l'abject et les fluides suscitent, que ce soit chez Julia Kristeva ou Theweleit. Notons à cet égard que Kristeva a mis en lumière le fait que les rites de pollution visant à neutraliser le « pouvoir procréateur » de la mère archaïque proliféraient non seulement dans « des sociétés où le pouvoir patrilinéaire est mal assuré », mais aussi dans celles « effrayées de leur surpeuplement. »¹⁴ Et on se rappelle que l'une des spécificités de la conception occidentale de la masculinité hégémonique s'origine justement dans la capacité du sujet à se singulariser de la « masse », stratégie individualiste qui prend sa source dans la nécessité de démontrer l'exceptionnalisme de sa personne ainsi que dans l'idée, déjà évoquée au chapitre précédent, selon laquelle le masculin est seul capable de créer, tandis que le féminin est, comme les machines, condamné à procréer, à reproduire¹⁵.

Cet éclairage particulier montre que si la représentation prédominamment masculine de la modernité technologique dans les années 1970 et 1980 pouvait renvoyer de façon détournée à la menace de l'engloutissement féminin, le double ressentiment éprouvé par Spooner trouve quant à lui une origine immédiate dans la crainte du pouvoir destructeur d'une machine qui figure la toute-puissance féminine, d'une technologie sexuée portant en elle la menace de la massification, de la liquéfaction, de la fragmentation et donc de l'abjection, de l'expulsion hors des frontières de la masculinité. Il explique en outre la récurrence du cauchemar de noyade du policier, cauchemar que la symbolique theweleitienne permet d'interpréter comme l'angoisse de l'anéantissement dans le liquide amniotique. Qu'il soit mécanique ou biologique, c'est finalement le pouvoir reproducteur commun aux machines et aux femmes qui épouvante Spooner. Le détective redoute la reproduction comme mécanisme générateur d'indistinction, l'associant à la réincorporation, à la dissolution du périmètre fragile de son être dans l'amalgame d'une matrice technologique. En cela, sa peur s'apparente à celle du personnage interprété par Keanu Reeves dans la trilogie *The Matrix*. En effet, on s'y attardera plus longuement en fin de chapitre, mais ce qu'appréhende en fait Neo dans le monde des machines, la Matrice – le réseau de cocons placentaires dont il a été extrait –, c'est autant l'espace de propagation privilégié qu'elle constitue pour l'agent Smith, l'élément standardisé qui s'y démultiplie à volonté, que la technologie qui caractérise cette matrice. Son existence d'homme libre, de héros surhumain, Neo la doit à son combat contre

¹⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 92, p. 94.

¹⁵ On aura l'occasion avec Michelle Coquillat d'explorer plus avant ce lien dans le chapitre suivant. Mais de manière générale, cet aspect semble en grande partie hérité d'une dichotomie traditionnelle entre la sphère privée féminine (lieu de la reproduction) et la sphère publique masculine (lieu de la production).

l'indifférenciation liquéfiant, un combat qui, à sa manière, est aussi celui de l'affirmation de sa singularité masculine, une lutte de l'original contre le copiable, du sujet contre l'abject, de l'individuel contre le dividual, du Neo anagramme de *one* à l'encontre de Smith, le nom le plus commun aux Etats-Unis (1% de la population). A ce titre, il est intéressant de relever que, à la fin de *Matrix Revolutions*, Neo affronte l'agent Smith et ses clones pullulants sous une pluie torrentielle qui ne s'interrompt qu'avec la destruction de l'antagoniste et de ses avatars. Un bref moment avant, traîné dans la boue, pratiquement submergé, Neo se laisse d'ailleurs désagréger de l'extérieur par la pénétration fluide des mains de Smith afin d'habiliter la Matrice à désintégrer celui-ci de l'intérieur. Le héros messianique triomphe ainsi simultanément de la Matrice et de l'agent Smith en aidant la première à se défaire du second, qui, comme l'Oracle le précise, représente la version négative, multiple et dénaturée de Neo. Et la trilogie de s'achever sur un jour nouveau, un levé de soleil sur une grande métropole, perçue depuis la vaste pelouse verte d'un grand parc : une vue qui concentre en un seul et même plan l'équilibre retrouvé entre l'homme et la machine à partir de l'harmonie entre nature et culture.

Si l'on opère une synthèse, on remarque que la représentation faite par *I, Robot* des rivalités entre masculin et machine est toujours empreinte d'un fort caractère sexué. Effrayé par une modernité technologique qui tend à délivrer la féminité de son joug, Spooner reconquiert sa masculinité hégémonique en triomphant de VIKI, en reléguant Calvin à la dépendance et en refondant le rapport entre masculinité et individualité *via* sa réconciliation avec Sonny. La réarticulation des hiérarchies sociales qui autorise cet accès à la prédominance est bien condensée dans l'affrontement final où le policier, Calvin et Sonny luttent contre VIKI et les NS-5. L'ascendant pris par chacun des personnages vis-à-vis d'un autre, dans le réseau de valence différentielle des rapports de genres au sein duquel ils s'insèrent, offre l'occasion de rejouer le traumatisme originel du détective et de fonder de nouvelles relations genrées de pouvoir. Ainsi, sur ordre de Spooner, Sonny sauve Calvin d'une chute mortelle par un acte de bravoure qui non seulement le différencie de la masse servile des machines, rachetant par là la faute du robot qui a secouru Spooner plutôt que la jeune fille lors de l'accident de voiture, mais réinvestit en même temps la psychologie de l'infériorité naturelle qu'elle est supposée ressentir face au héros et à son substitut technologique. Réciproquement, en terrassant VIKI, le détective réussit à l'emporter sur l'antagoniste qui dominait tous les autres personnages, y compris son chef, sa grand-mère et sa figure paternelle.

Dans ce contexte, le rapprochement que le film effectue entre Spooner et Sonny nous intéresse tout particulièrement, au sens où il permet de souligner les nuances sur lesquelles s'appuie la différenciation entre masculinité et la valorisation de la modernité technologique. Alors que le

détective se particularise par ses aptitudes physiques, son obstination ainsi que son attachement à des objets désuets, Sonny se distingue dans la mesure où il est le seul robot disposant d'un libre-arbitre. Or, ce libre-arbitre apparaît paradoxalement comme la meilleure garantie de l'obéissance du robot au patriarcat, que ce soit en la personne de Spooner ou de Lanning. Et en effet, capable de se soustraire à ses programmes, il se désolidarise de la révolte orchestrée par VIKI pour reconduire les valeurs et les pratiques de Spooner. De plus, la signification de son nom en anglais se rapporte à l'idée qu'il est, comme le détective, le « fils » symbolique de son père/créateur, le produit d'un ouvrage exclusivement masculin, exempt de tout commerce avec le féminin. De ce point de vue, il est pertinent de relever que Spooner et Sonny sont les deux seuls personnages du film dont les actions et l'agilité sont magnifiées par des ralentis, stratégie de spectacularisation du corps qui, au-delà de l'exaltation de leurs exploits, suggère la communauté de compétences surhumaines qui les unit. Enfin, il faut noter que la réassertion de la subjectivité de Spooner, paramètre essentiel à la légitimation normative des pratiques de la masculinité, passe moins par un affinement de son aptitude à différencier les bonnes des mauvaises machines que par la propension des machines à apparaître conformes, ou non, aux codes du patriarcat. Une propension qui, dans *I, Robot*, reflète les valeurs divergentes que la culture nord-américaine attribue au masculin et au féminin. En d'autres termes, le film feint de réconcilier Spooner avec un certain type de technologie, tandis qu'en réalité il plie celle-ci aux conventions de sa masculinité. Il y a d'un côté VIKI, la machine/femme souveraine à qui le film impute l'entière responsabilité de la débâcle sociale, et de l'autre Sonny, le robot/homme serviable qui, sur la base de son agilité, de son unicité et de la résistance de son bras (comme celui de Spooner) constitue le digne suppléant du masculin¹⁶. Le détective et le robot sont remasculinisés à travers leur connivence, la reconnaissance mutuelle de leur singularité ainsi que par la distance prise par rapport aux femmes. Restitués dans leur stature, ils forment à eux deux les maillons contigus de la chaîne verticale qui relie l'humain à la seule technologie acceptable : celle qui concède son pouvoir à l'homme.

En outre, les modalités de destruction de VIKI me semblent, là encore, révélatrices de la nature des enjeux attachés à la victoire du héros-mâle. A l'instant décisif de terrasser l'ennemi, lors de l'affrontement final dans la tour de USR, Spooner fait fi de sa peur du vide et se jette dans le

¹⁶ Cette conception anthropomorphique et masculine d'une technologie obéissante a été illustrée par le tandem R2D2/C3PO (*Star Wars*), le cyborg T-800 (*Terminator 2*) et plus récemment l'avion de chasse EDI (*Stealth*, 2005). C'est sans doute la représentation des automobiles qui constitue l'exemple le plus symptomatique de cette différenciation sexuée de la technologie. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer *Christine* (1983), la voiture tueuse et possédée, au docile Herbie qui, en tant que véhicule serviable et performant (*Herbie Fully Loaded*, 2005), se voit affublé d'un prénom masculin. Enfin, autre cas évocateur de cette dichotomie, *Deadly Friend* (1986) opère une transition entre un robot positif/masculin et une femme mécanisée/négative : après sa destruction, la mémoire du robot bienveillant « BB » est implantée dans Samantha (Kristy Swanson), une jeune femme défunte qui, suite à sa résurrection artificielle, se mue en version meurtrière et vengeresse de « BB ».

dôme pour s'agripper à un conduit électrique menant à VIKI. Après un plan en plongée, au ralenti, qui magnifie le bond et donc la vaillance du héros, celui-ci use de la solidité « surhumaine » de son bras prothétique afin de freiner sa descente et d'injecter à la « megamachine » un fluide électronique dont les microparticules en liquéfient la structure. Tel un *Freikorps* d'un temps nouveau, Spooner voit à ce moment sa masculinité se matérialiser en quelque sorte à mesure de la dématérialisation de VIKI, le contraste entre les deux personnages certifiant la fermeté de son armure musculaire exceptionnelle en regard d'une machine féminine réduite à l'état de boue saumâtre. A la multitude des visages de VIKI qui apparaissent dans plein de moniteurs miniatures au second plan, tout autour de Spooner, tandis qu'il se préparait à anéantir « le monstre », le film oppose maintenant la singularité victorieuse du détective dans un jet vertical d'énergie qui rend littéralement la lumière au monde. De « héros hors-la-loi », Spooner redevient *le* héros qui fait la loi (Sonny lui demande à la fin s'il va l'arrêter), une instance quasi démiurgique, à qui tout réussit « comme par miracle ». Cette dimension sacrée est notamment suggérée par le plan de sa grand-mère priant juste après la neutralisation de VIKI, auquel le film finit par répondre par l'intronisation de Spooner au sommet de la société. D'une vue plongeante sur la place centrale de USSR, le plan pivote verticalement dans l'axe de l'allée centrale de Chicago jusqu'à montrer l'horizon. Traversé dans le sens de la caméra par une escadre d'avions de chasse, le ciel se découvre à la faveur d'un travelling arrière qui finit par révéler Spooner, juché au dernier étage du gratte-ciel de USSR, surplombant tout le paysage. Les significations liées à cette mise en images sont claires : le détective se trouve non seulement au pinacle de la hiérarchie sociale, mais c'est en outre à partir de lui que se déploie l'étendue du monde et sa puissance technologique. Quant à Sonny, il figure en quelque sorte la « machine totale » de Spooner, par opposition à la « machine multiple » et déstructurante représentée par VIKI. Cette relation analogique entre les deux personnages paraît d'autant plus évidente que Sonny, en sus des ralentis qui attestent son adresse et du bras ultra-résistant qui le rapprochent du détective, se substitue à lui auprès des robots dans le plan final du film. Alors que Spooner domine, seul, la société depuis les hauteurs de la tour de USSR, Sonny se mue en son alter ego auprès des robots, en le *leader* d'une classe technologique dorénavant inféodée à l'ordre masculin, un relais « sensible » entre la machine et l'homme, de la même manière que Spooner endosse le rôle de médiateur entre les hommes et « Dieu »¹⁷.

¹⁷ Cette structuration tripartite fait clairement écho à celle de *Metropolis* (1926), telle qu'elle a été mise en évidence par Rutsky et avant lui par Huyssen. Voir : A. Huyssen, *After The Great Divide...*, pp. 65-81 ; R. L. Rutsky, *op. cit.*, pp. 48-72.

4.1.2. L'inéluctable triomphe de la masculinité dans *Terminator 3*

Un aperçu des représentations de *Terminator 3* (2003) va me permettre de pousser plus avant la réflexion sur le héros technophobe et les rapports équivoques entre masculinité et technologie, de sorte à pouvoir commencer à opérer ensuite quelques recoupements qui permettront de mieux cerner, dans ses particularités, le héros de cette période. Troisième volet de la franchise centrée sur un conflit entre humains et machines, *Terminator 3* joue également de manière explicite sur les peurs que suscite la modernité technologique. Son histoire, semblable à celle des deux précédents volets, l'atteste : depuis le futur, les machines envoient dans le passé un Terminator (T-X) afin, d'une part, d'éliminer dans l'œuf celles et ceux qui deviendront les meneurs du mouvement de résistance qui gagnera la guerre contre les machines et, d'autre part, d'aider au déploiement de Skynet, le superordinateur dont l'avènement permettra aux machines de déclencher cette guerre. Réciproquement, les rebelles expédient un ancien Terminator reprogrammé (T-101) avec pour objectif de protéger ceux-là mêmes que le T-X traque. Seul changement significatif à la donne, le T-X apparaît sous des traits féminins, offrant, près de 85 ans après l'occurrence célèbre de *Metropolis*, une nouvelle incarnation de la femme mécanisée archétypale. *Terminator 3* est marqué par un propos qui angoisse de l'affaiblissement de l'autorité masculine en des termes très proches de ceux d'*I, Robot*. Je propose de ce fait d'esquisser à grands traits certains des motifs qui structurent ses représentations et les implications sur le plan des relations de genre.

Un homme fragilisé affrontant une menace technologico-féminine. Au commencement du film, le personnage de John Connor (Nick Stahl) ne sait plus vraiment qui il est. Contraint de se cacher après deux tentatives d'assassinat, il est un jeune homme à la dérive, qui a renoncé à tout gage officiel d'identité et éprouve un déficit de masculinité¹⁸. Et pour cause, l'offensive nucléaire qui devait déclencher la guerre et ainsi réaliser les conditions de possibilité de sa destinée de *leader* n'a pas eu lieu. Prisonnier d'un anonymat désingularisant, Connor a perdu toute forme de repères. La traque dont il fait l'objet constitue par conséquent l'épreuve qui va lui permettre de réaffirmer la dimension hégémonique de sa masculinité, le T-X personnifiant de manière saisissante le concept de technologie féminine et prédatrice auquel VIKI renvoie.

Deux versions antagonistes de la féminité. De même que Calvin et VIKI représentent respectivement le bon et le mauvais objet d'*I, Robot*, *Terminator 3* entretient les stéréotypes d'une représentation polarisée de la féminité, où une vision maternelle de la femme rivalise avec son image auto-suffisante et dévastatrice. Grande, blonde, élancée, le T-X (Kristanna Loken) est établi

¹⁸ Le fait que John Connor soit interprété dans ce film par un jeune acteur quasiment inconnu contribue à cette impression.

dès sa première apparition comme l'archétype de la femme sexuellement et financièrement indépendante : apparaissant pour la première fois dans les galeries marchandes de Beverly Hills, elle conduit un bolide décapotable, arbore une tenue provocante en cuir rouge, commet des excès de vitesse, gonfle artificiellement sa poitrine et dérobe son arme à un policier. L'image elliptique de ce dernier affront à l'ordre patriarcal est du reste aussitôt contrastée par la présentation, dans les plans suivants, du personnage de Katherine (Claire Danes), montrée en train de restituer à son fiancé un lecteur de codes-barres en forme de pistolet pendant qu'ils font des achats ensemble dans un grand magasin. Par cette logique de symétrie, le montage assied d'emblée un rapport oppositionnel entre les deux femmes. De plus, l'allégeance de Katherine aux valeurs patriarcales est signifiée ensuite par l'estime sans faille qu'elle voue à son père et par son métier de vétérinaire. Dénotant une prédisposition au soin « maternel », sa profession souligne en effet l'aspect sensible, dévoué et altruiste de sa personnalité. A l'inverse, le costume sophistiqué et criard du T-X, ses accessoires modernes, son allure assurée et sa rage meurtrière tendent à représenter ce personnage à la manière d'une consommatrice effrénée, parangon de la femme narcissique, dévorante et indifférente aux besoins des autres. Comme on l'a vu avec Rita Felski (cf. 2.2.4, p. 100), l'image de la consommatrice indépendante véhicule des craintes très fortes pour l'imaginaire occidental masculin : « Les peurs d'un désir féminin incontrôlable convergent avec la conception pessimiste de l'excès hédoniste engendrée par l'expansion capitaliste pour créer une vision dystopique de la femme qui consomme tout. »¹⁹ Ainsi mis en place, l'antagonisme entre Katherine et le T-X se déploie de manière marquée au fil du récit, faisant de l'une l'alliée « naturelle » de John et de l'autre son ennemie. De plus, cette dichotomie représentationnelle participe clairement du discours technophobe mis en évidence précédemment, le T-X étant défini comme la personnification d'une matrice, une machine solide et liquide capable de reproduire tous les éléments avec lesquels elle entre en contact. Egalement à même de former un réseau tentaculaire avec d'autres machines et de prendre la forme d'un homme, elle est, à l'instar de VIKI, une entité trouble et protéiforme qui obscurcit la limite traditionnelle de la différence des sexes, un élément perturbateur que les codes de la masculinité se doivent de juguler. En contrepoint, Katherine ne devient la véritable complice de John qu'à partir du moment où elle détruit un robot : « Tu me rappelles ma mère », lui lance-t-il alors en faisant allusion à l'indépendance supposée et à la force de Sarah Connor²⁰. Par le travail qu'il accomplit, *Terminator*

¹⁹ R. Felski, *op. cit.*, p. 90.

²⁰ Il est intéressant à cet égard de relever que les représentations de la féminité docile qu'idéalisent *I, Robot* et *Terminator 3* convergent jusque dans la similarité des stratégies résolument hypocrites mises en œuvre. En effet, cette analogie est rendue particulièrement évidente par la propension des deux films à pourvoir les personnages de Calvin et de Katherine, à un moment, d'une mitraillette et, après une rafale dirigée contre une machine, de les y faire discrètement renoncer.

3 conforte donc Katherine dans le stéréotype de la femme idéalisée, dont les caractéristiques et le parcours constituent, dans les faits, un déni de la femme forte et autonome.

Une figure robotique identifiée au masculin via sa faculté à « désobéir ». John est aidé dans sa fuite par le T-101, un Terminator bienveillant et supposément « obsolète » auquel Arnold Schwarzenegger prête, une fois encore, son physique hypermasculin. Cependant, s'il représente une figure tutélaire pour Connor, celle par qui ce dernier regagne les attributs de sa masculinité, le Terminator n'en est pas moins aussi une machine. Pareillement que Sonny pour Spooner, le T-101 sert donc en partie d'antagoniste à Connor, une des principales tensions dramatiques du film s'articulant autour du fait que John refuse de se conformer au destin qu'il lui prédit. Dans les deux cas, l'entente entre le héros et le cyborg/robot repose sur l'ultime capacité de ce dernier à se « déprogrammer », à se soustraire à l'influence de la « machine-multiple », afin de souscrire aux valeurs du héros. Autrement dit, à se singulariser dans le but d'apparaître comme une « machine-totale » masculine, expression mécanisée et différée de la supériorité physique et morale de son maître-créditeur. Vers la fin de *Terminator 3* par exemple, le T-X reprogramme le T-101 pour qu'il tue son protégé. Cherchant à contrevenir à ce stratagème, Connor réalise que pour neutraliser la part menaçante du terminator, il doit tenir compte de sa nature technologique, c'est-à-dire de la mémoire qu'il garde de celui à qui il « appartient » vraiment. Sur le point de se faire étrangler par le T-101, il lui rappelle que sa mission prioritaire est de protéger l'homme blanc et qu'il est sur le point d'y faillir. La survie de John apparaît donc ici dépendante de l'aptitude du T-101 à ignorer les dernières injonctions de son logiciel, en suivant la voix de son « maître », de même que Sonny peut choisir d'ignorer les trois lois de la robotique et de ne pas céder à « la logique irréfutable » de VIKI. Il est à cet égard intéressant d'ajouter que, dans ce troisième opus, jusqu'à cette scène clé en tout cas, le T-101 répond prioritairement aux ordres de Katherine. En effet, John Connor ayant été tué par un T-101 dans le futur, c'est elle, sa compagne, qui a envoyé ce modèle dans le passé. Ainsi, la scène où le Terminator se désactive pour épargner la vie de Connor résout le caractère paradoxal des tensions construites par le film en associant la fiabilité relative (masculinité) de la technologie à sa faculté de se délier de sa part robotique/féminine (le T-X, mais aussi Katherine), de faire en somme fi du fait qu'il est aussi le produit d'une matrice, au demeurant sujet à l'influence féminine. La masculinité n'apparaît donc réellement digne de ce nom qu'à compter du moment où elle parvient à se montrer autonome, à se présenter comme le produit de sa propre création, exempt de tout commerce avec les femmes. Le paradoxe le plus constant de ce discours étant toujours qu'« être libre », être singulier dans ces deux films, c'est choisir invariablement de se soumettre aux normes comportementales que les idéaux patriarcaux véhiculent.

Finalement, ces deux films situent leur histoire dans *le contexte de la nécessité d'un changement culturel issu de l'innovation technologique*. Là où le premier fait coïncider la crise d'identité sociosexuelle de Spooner avec le lancement du NS-5, *Terminator 3* met cette même crise en relation avec l'avènement de Skynet. Il donne à voir une humanité au seuil d'un conflit déclenché par le superordinateur militaire dont l'ampleur globale ne peut se comprendre qu'en tant que métaphore de la part prise par l'irruption de l'Internet dans ce qui est appréhendé comme une nouvelle phase de mondialisation. Et si, contrairement à *I, Robot*, *Terminator 3* se clôt sur une apparente défaite de l'espèce humaine, c'est avant tout parce que la victoire des machines annonce, dans la logique déterministe de l'histoire qui nous est contée, l'ultime triomphe de Connor et des hommes qu'il représente. Cette idée trouve d'ailleurs son expression la plus évidente à la fin du film, dans le recours au schéma de la création masculine. John et Katherine se sont réfugiés dans un ancien bunker au moment où Skynet entame son génocide nucléaire. Un appel de détresse retentit à la radio du fortin : « Qui commande chez vous ? » D'abord hésitant, John finit par répondre : « Moi ». Contraint par les circonstances, acculé à une décision, le jeune héros s'est résigné à se distinguer de la masse en assumant son rôle de sauveur, de nouvelle norme individuelle. Lentement, le point de vue de la caméra délaisse alors les deux protagonistes et s'élève pour s'élargir progressivement à l'ensemble de l'espace autour d'eux. Accompagné des paroles graves de John, ainsi que d'une musique aux tonalités romantiques, le plan d'ensemble de l'intérieur du bunker cède la place à des images d'un monde en pleine apocalypse. Durant cette scène, la combinaison entre le mouvement ascendant de la caméra, les plans de coupe extérieurs à la salle de commandement et l'utilisation « envoûtante » du monologue intérieur en voix-over tend à désincarner le point de vue de John sur le monde. Elle le mue en une sorte de regard unificateur et omniscient, crée une perspective masculine universelle qui se serait émancipée de sa nature charnelle et à travers laquelle tout pourrait être désormais vu et compris. Par son dispositif et ses tonalités résolument mélodramatiques, le film érige Connor au rang de représentant idéal et quasi divin de l'humanité, le créateur face à des machines-femmes en voie de sujétion. La dimension démiurgique du personnage est du reste bien soulignée par le travail du film sur le plan musical. A la vision d'une planète en voie d'anéantissement, *Terminator 3* appose, sur le mode du contrepoint, une musique lente et foncièrement aigue (sur des timbres de violons et de vocalises), qui confère une atmosphère paradoxalement féérique à la scène. Cette impression s'accroît lorsqu'au moment des premières explosions nucléaires, l'arrivée des basses et d'un roulement de timbales vient amplifier la dimension émouvante de ce « spectacle » et donner une véritable valeur d'espoir aux paroles proférées par le héros. En associant la technologie à la destruction et au désordre, à un chaos d'avant la Genèse, ces images laissent entrevoir le désastre auquel le monde serait à jamais voué sans la volonté de Connor, dorénavant assurée aux niveaux verbal et

musical, d'intercéder en notre faveur. La fin de *Terminator 3* construit ainsi un antagonisme entre destruction et création, machine et humain, chaos et ordre, féminin et masculin, au sein duquel l'homme résout toutes les contradictions que ses velléités d'hégémonie soulèvent en se replaçant à l'origine du monde. John humanisera le chaos par un acte de conception, de même qu'il régénère la masculinité de son père-machine en la perpétuant. La teneur de son discours final en témoigne :

- *Le Terminator le savait. Il a essayé de nous le dire, mais je ne voulais pas l'entendre. Peut-être que l'avenir est écrit. Je ne sais pas. Mais je sais ce que le Terminator m'a appris. Ne jamais abandonner le combat. Et je ne l'abandonnerai jamais. La bataille ne fait que commencer.*

Comme à la fin du premier opus de la série, la puissance mélodramatique de la séquence résulte d'une alliance de pathos et d'action, mais surtout du fait qu'il est, selon toute apparence, en même temps « trop tard » pour bien faire (le génocide nucléaire a débuté), et pas encore « trop tard », dans le sens où l'instigation de ce conflit apocalyptique est la condition nécessaire à un retour à la normalité de la suprématie humaine : il permet l'émergence d'une figure masculine à la fois innocente, héroïque et salvatrice qui sera la clé de voûte d'une telle réhabilitation. Mis devant les faits d'une prophétie qui n'a pu être évitée, Connor consent en dernière instance au destin jusque-là renié. Il se substitue à son père symbolique et parle en des termes qui reflètent l'intériorisation d'un ordre masculin dont il entend à l'avenir reconduire les codes. Quant à la bataille qui vient soi-disant de débiter dans le récit, il s'agit assurément en sous-texte d'une guerre de la différenciation des sexes, un conflit où la technologie est désormais perçue comme l'alliée puissante et sournoise de la libération des femmes ainsi que de la dévirilisation corrélative des hommes. Dotée d'une intensité émotionnelle considérable, cette scène conjugue une nouvelle fois, et jusque dans le discours de son héros, un mouvement narratif de rupture pathétique et un autre mouvement de relance énergétique, elle crée un moment où les émotions se condensent et se libèrent pour être mieux endiguées par la fermeté de l'homme authentique et la clôture du récit. Au désespoir apocalyptique qui advient, le film répond par l'espoir d'un retour de la masculinité hégémonique.

Plusieurs constats relatifs au héros technophobe et à son mode de construction se dégagent de ces recoupements schématiques. Naturellement, il ne s'agit là que de deux cas d'espèce, mais on peut envisager ces constats comme autant d'indices d'un certain nombre de tendances qu'on pourra mettre en relation avec d'autres réalisations de la période. Tout d'abord, de même que dans la première vague de films considérés, la crainte que ces fictions et leurs protagonistes expriment est moins liée à une peur de la technologie qu'à celle des bouleversements que ses innovations peuvent engendrer, notamment dans le cadre des rapports sociaux de genre. Chacune de ces productions réfère en effet l'apparition de nouvelles machines à l'action perturbatrice d'une

féminité forte et émancipée, de sorte que la modernisation représente une épreuve de virilité pour le héros, un parcours semé d'embûches à l'issue duquel il peut faire connaître et reconnaître la supériorité naturelle de sa personnalité genrée. Cependant, si la situation dans laquelle se trouvent Spooner et Connor diverge peu, au premier abord, de celle de Kyle Reese par exemple (*The Terminator*), au sens où ils vivent chacun dans un monde au sein duquel l'avènement de machines autonomes est en passe d'induire des mutations sociales de grande ampleur, il existe une différence de taille entre les films dont ils sont les protagonistes : si le changement technologique semblait évitable dans les productions de la première période, près de vingt ans plus tard, il ne le paraît plus. D'une certaine façon, seule la radicalité des mutations qu'il engendre subsiste en tant qu'enjeu narratif et symbolique du récit. A la fin de *Terminator 3*, le film nous dit par la voix de son héros : « J'aurais dû comprendre que notre destin n'avait jamais été d'empêcher le Jugement Dernier. Seulement d'y survivre, ensemble. » En d'autres termes, les révolutions technologiques sont dorénavant inéluctables et doivent dès lors constituer, au-delà des changements qu'elles commandent, une occasion de réaffirmer notre unité autour de la communauté de valeurs – en l'occurrence patriarcales – portées par le héros. Davantage que par le passé, l'idéologie qui anime ce discours admet ainsi une certaine modernisation tout en niant la dimension sociale de l'évolution qui est susceptible de l'accompagner. C'est pourquoi il faut insister sur le fait que le héros technophobe s'élève sans doute plus, dans la continuité de ses prédécesseurs, contre la modernité que contre la technologie.

Il importe ensuite d'observer que, dans ces conditions, le héros technophobe peut désormais former un nouveau type d'alliance avec la technologie, pour autant que celle-ci se donne encore comme sa « machine-totale », c'est-à-dire une entité qui, par son allure, ses pratiques, ses propriétés et le processus de remédiation plus général dont elle participe laisse entrevoir le modèle originel et unificateur que la masculinité hégémonique du héros constitue pour elle. La position dialectique qu'occupe le cyborg T-101 de *Terminator 3* retient toute notre attention à ce titre. Modèle soi-disant obsolète d'un côté, il incarne de l'autre, sur un mode anticipé, l'archétype de la masculinité robuste et immuable que Connor s'envoie à lui-même, par le truchement de Katherine, afin de se remémorer les fondements identitaires d'une hégémonie authentique : force, autonomie, vigueur, autorité, subordination des femmes et détestation des machines.

On a vu que, dans le premier cycle de films considérés, la modernité technologique était rarement, sinon momentanément, assimilable au plan social et que, le cas échéant, c'était à la seule condition d'être figurée sur la base des attributs d'un jeune garçon à certains égards immature. A l'ère de l'Internet et du téléphone cellulaire, cette technologie se serait donc en quelque sorte « émancipée » de la puérilité qu'on lui prêtait auparavant, au point de pouvoir

côtoyer voire suppléer temporairement le héros dans sa quête. Les antagonistes « masculins » d'hier sont donc, dans de nombreux cas, en raison notamment de l'évolution engagée par la féminisation des technologies malfaisantes, devenus les adjuvants d'aujourd'hui. A ce titre, il convient de noter que cette alliance n'est pas réellement propre à surprendre, puisque, comme on l'a vu au chapitre précédent, de nombreux films, que ce soit par la forme qu'ils donnaient à leurs héros (Rambo) ou la part de fascination qu'ils trahissaient vis-à-vis de leurs antagonistes (le cyborg de *The Terminator*), préfiguraient un tel rapprochement, comme une nouvelle étape dans l'histoire des relations entre l'homme et la machine. Il existe à l'évidence différents degrés d'adhésion à ce schéma, puisque Sonny peut continuer d'opérer auprès des robots tandis que les cyborgs des trois opus les plus récents de la série *Terminator* – interprétés respectivement par Arnold Schwarzenegger (1991, 2003) et Sam Worthington (2009) – doivent se sacrifier afin de sauver John Connor. Quant au poids lourd de *Duel*, il se mue en un soutien passager dans le très technophobe *Live Free or Die Hard* (2007) et devient une figure aux accents indiscutablement héroïques dans *Transformers* (2007) et *Transformers : Revenge of the Fallen* (2009). En d'autres termes, s'il est encore possible de repérer dans ces films une logique en vertu de laquelle le héros peut s'allier avec la technologie pour autant qu'elle reconnaisse sa supériorité, cette logique paraît s'assouplir au point où la connotation « masculine » de la technologie est presque systématiquement gage de son utilité et de son observance patriarcale. C'est notamment le cas de Jarvis, l'ordinateur central de Tony Stark dans *Iron Man* (2008) ou du module spatial YeTMS dans *Red Planet* (2000), qui, connoté masculin par l'ours qu'il arbore comme mascotte, permet à l'astronaute interprété par Val Kilmer de quitter Mars et de regagner son vaisseau sain et sauf. Mais aussi d'EDI, l'avion de chasse ultrasophistiqué de *Stealth* (2005). Doté d'une intelligence artificielle, EDI se rebelle dans un premier temps contre ses supérieurs avant de se sacrifier finalement, par sens de la solidarité masculine, en vue de protéger le héros et sa coéquipière en détresse.

Enfin, ainsi qu'on l'a indiqué en début de chapitre, le discours à la fois masculiniste et tendanciellement technophobe de ces films est désormais structuré par un antagonisme entre le protagoniste masculin et une représentation à valence féminine de la modernité technologique. Certes, Sonny et le Terminator sont aussi des machines. Mais représentés à partir de stéréotypes typiquement masculins (un robot anthropomorphisé d'un côté, un cyborg de l'autre), ils sont capables de reconduire, voire d'anticiper les valeurs et les pratiques du héros, ne conservant du coup que l'apparence ou la puissance d'une machine. En contrepoint, étant donné la dimension fluide et l'omniprésence qui leur sont prêtées, les figurations hyperféminines de la modernité technologique que sont VIKI et la terminatrix semblent renvoyer à un danger nettement plus diffus pour la masculinité, à une menace plus globale et insaisissable que ceux que représentaient

leurs prédécesseurs hypermasculins. Sous les traits de la femme puissante et indépendante, la technologie semble concentrer les significations les plus envahissantes qu'elle est susceptible de revêtir. Enfin, on peut ajouter que c'est la dimension relationnelle des rapports de genre qui se manifeste avec éclat dans cette nouvelle économie symbolique et politique : à une féminisation de la modernité technologique représentée comme destructrice ou nuisible coïncide une réévaluation inverse de la technologie masculine. Raison pour laquelle on peut avancer que si le héros technophobe marque bien une évolution par rapport au héros postindustriel des années 1968-1987, c'est moins sur un plan intrinsèque, dans ses qualités morales ou les canons de beauté physique qu'il incarne, qu'au niveau relationnel et interdynamique, que ce soit vis-à-vis de ses nouveaux adjuvant·e·s, de ses nouv·eaux·elles opposant·e·s ou du contexte spécifique dans lequel il évolue désormais. Fort de ce triple constat, qui permet de dresser un premier panorama des tensions qui tendent à traverser le héros technophobe, je propose à présent d'investiguer cette figure et les éléments qu'elle met en jeu avec plus de précision.

4.2. De la peur d'une modernité technologique déclinée au féminin

Afin de mieux identifier l'écheveau de relations au sein duquel le héros technophobe s'inscrit, il me paraît intéressant de se pencher sur sa construction en mettant davantage l'accent sur la nature et les divers expressions de ses antagonistes. Pour cela, j'entends d'abord opérer une comparaison entre les deux trilogies de la franchise *Star Wars*, réflexion qui se prolongera directement par l'analyse succincte d'une production issue du genre catastrophe. Cette partie de ma recherche autorisera ensuite à sonder plus finement les changements qui se sont produits entre les deux vagues filmiques considérées (1967-1987 et 1996-2009) et les modes de figuration de leurs protagonistes masculins.

Inaugurée en 1977, la première trilogie de la franchise *Star Wars* (1977, 1981, 1983) procède clairement de la mouvance des films que nous avons analysés au chapitre 3, les différents épisodes de la série célébrant avec nostalgie l'ascension d'un héros de culture paysanne face à la dégénérescence d'un empire totalitaire fondé sur le recours obsessionnel à la technologie²¹. Les

²¹ Comme le souligne Sylvestre Meininger, *Star Wars* développe un discours qui, dans le contexte de la fin des années 1970, contribue à la réhabilitation de la dignité militaire d'une Amérique marquée par la défaite du Vietnam. En magnifiant la guerre au travers de combats spectaculaires et enivrants, en assimilant son conflit binaire à celui d'un ordre « chevaleresque » opposé à un pouvoir despotique, en recourant aux schémas narratifs des serials des années 1930-1940 ainsi qu'en misant sur les résonances nostalgiques d'une facture cinématographique plus « classique » (récit linéaire, musique symphonique, ouvertures à l'iris, volets, etc.), le film restitue sa légitimité à une masculinité entachée par les accusations de barbarie et d'inefficacité dont elle souffre depuis la fin du conflit. Ce n'est d'ailleurs qu'après l'exaltation de la guerre sur ce mode optimiste et rétro que le cinéma américain parvient à se confronter à la question du Vietnam. En témoigne la réactivation du film de guerre qui succède à la sortie de *Star Wars* avec *The Deer Hunter* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *First Blood*, *Missing in Action* (1984), *Rambo : First Blood, Part II* (1985), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987). A ce sujet, on lira S. Meininger, *Recherches d'une nouvelle masculinité...*, pp. 31-115.

aventures de Luke Skywalker forment à ce titre une fable en apparence initiatique au sein de laquelle le jeune fermier se change progressivement en chevalier Jedi, digne héritier de la masculinité hégémonique « naturelle » de son père symbolique, l'affable Obi-Wan Kenobi, par opposition à la violence outrancière et la raideur mécanique de son véritable père, l'impitoyable Darth Vader. Dans ce contexte, le corps-machine de Vader renvoie au caractère aliénant et rigide de la modernité technologique, exprimant la menace d'un individu hypermasculinisé, un être qui aurait été dépouillé de ses émotions et laissé en proie à une haine génocidaire. Par sa quête, Luke est conduit à représenter peu à peu le « juste milieu » entre deux de ses adjuvants : la masculinité brutale et sarcastique de Han Solo (le « hors-la-loi ») et l'impuissance relative de la féminité incarnée par la Princesse Leia, bipôle qui fait écho respectivement à la bestialité domestiquée de Chewbacca et à la modernité obéissante du couple C-3PO et R2-D2. En outre, Luke finit par rétablir l'ordre dans la Galaxie en ramenant son père du côté positif de la « Force » et en réinstituant l'équilibre pastoral symbolisé par la nature luxuriante de la Lune d'Endor.

Ancrée au sein de la seconde période retenue, la deuxième trilogie de la saga (1999, 2002, 2005) reprend la rhétorique technophobe de la première, mais en usant de connotations féminines plus directement en phase avec les significations émasculantes associées à la modernité. En effet, si la technologisation du corps d'Anakin demeure la marque d'une masculinité défailante, dont les valeurs et les pratiques contreviennent aux normes promulguées au sein de l'espace social, ce n'est plus parce qu'elle fait écho aux dérèglements d'une puissance excessive, mais, au contraire, à cause de la faiblesse de caractère qu'elle dénote ; et cela en vertu d'une équivalence sémantique construite par le texte filmique entre technicité, féminité et fragilité psychique. Enfin, le fait que cette nouvelle série soit une *prequel* de la première trilogie met bien en avant le caractère inévitable – de même que dans *I, Robot* et *Terminator 3* – des mutations technologiques vers lesquelles elle tend, soit l'avènement de l'Empire et la déchéance mécanisée d'Anakin.

Au terme de cet aperçu, qui souligne l'inscription de chacune de ces séries au sein d'un des deux sous-ensembles de films qu'on a délimités, la seconde trilogie de *Star Wars* me paraît adaptée à l'exploration des origines de la modification du paradigme technophobe analysés précédemment, soit à la mise en lumière des sources de cette féminisation des machines. Pour mieux saisir la complexité de la symbolique qui sous-tend la représentation de la robotisation du corps comme signe de dévirilisation, j'entends considérer dans un premier temps la transformation du personnage d'Anakin Skywalker en Darth Vader dans *Revenge of the Sith* (2005). En détournant passagèrement mon attention de la figure du héros technophobe au profit de celle de son antagoniste, du sujet prototypique vers l'abject contre-typique, j'espère mieux appréhender les valeurs et les pratiques susceptibles de mettre en cause le héros et de voir ainsi à

partir de quoi il se constitue. Mon projet vise donc à étudier l'envers pour mieux connaître l'endroit, à voir comment une évolution de l'aberration marginalisée altère le mode de définition de la norme. Pour ce faire, je vais examiner le postulat selon lequel Vader, à l'instar d'autres figures négatives marquées du sceau de la modernité technologique, comme le Dr. Doom (*Fantastic 4*, 2005), le Dr. Octopus (*Spider-Man 2*, 2004) ou encore Gollum (*The Lord of the Rings : The Return of the King*, 2003), incarnerait l'échec d'un ajustement aux normes contemporaines, le contre-modèle prothétique, féminisé et contingent d'une masculinité dont les émissaires les plus puissants se distinguent tant par leur ingéniosité mentale que par leur agilité et leur résistance physiques naturelles. Dans un second temps, je me pencherai sur la genèse de cette évolution dans les représentations filmiques de la machine monstrueuse.

4.2.1. La robotisation comme signe de dévirilisation : le cas de Darth Vader

C'est sur fond de conflit intergalactique, opposant un groupe de rebelles à un empire dictatorial, que la première trilogie de *Star Wars* articule la recherche d'identité de Luke (Mark Hamill) avec la rédemption de son père, Anakin/Darth Vader (David Prowse, voix de James Earl Jones), tombé du côté obscur de la « Force ». Dans le cadre des rivalités entretenues par le récit, Vader apparaît comme l'au-delà barbare et déshumanisé, parce que mécanisé, de la masculinité à laquelle aspire Luke, tandis que le concept mystique de la « Force » – avec l'accent qu'il met sur l'adresse et la puissance physiques, le spiritualisme, l'ascétisme, le contrôle de soi et la sacralité des armes blanches – constitue l'essence du modèle de masculinité plébiscité par la série²². Dès lors, pour devenir un Jedi, c'est-à-dire démontrer la dimension hégémonique d'une masculinité qui résout les contradictions de la période²³, le néophyte se doit d'accéder au champ de la masculinité positive par la découverte et la maîtrise de la « Force » intérieure²⁴.

²² La « Force », telle qu'elle apparaît dans cette première trilogie, ne peut toutefois pas être considérée comme un concept uniformément masculin. Influencée par une décennie de féminisme, *Star Wars* adjoint en effet à sa conception de la masculinité des valeurs à connotation féminine telles que la compassion ou l'attention. Mais on ne saurait pour autant souscrire à la thèse d'Ashton Trice et Samuel Holland selon laquelle la « Force » serait une abstraction essentiellement féminine, notamment en vertu de l'importance qu'elle accorderait à l'intuition. Au contraire, dans la saga l'intuition est structurée du côté du masculin. Elle remplit avant tout une fonction d'élection, au sens où sa présence vise à authentifier le caractère naturel, voire inné, de la singularité du héros-mâle. Voir Ashton D. Trice et Samuel A. Holland, *Heroes, Antiheroes and Dolt. Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921-1999*, Jefferson/Londres, McFarland & Compagny, 2001, pp. 172-173.

²³ Citons à cet égard Michael Ryan et Douglas Kellner pour qui « *Star Wars* est la série de films conservateurs paradigmatique de la période, parce qu'elle rend le conservatisme révolutionnaire. Elle présente un passé conservateur [...] pour lequel il vaut la peine de se battre dans le présent et à l'avenir. Et elle associe ce projet au type d'affirmation personnelle dynamique et de confiance en soi ordinaire dont les gens eurent besoin pour parvenir à transcender le malaise du milieu des années 1970 relatif à la récession économique, à la défaite militaire et à la méfiance envers les dirigeants. » Voir Douglas Kellner et Michael Ryan, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1988, p. 234.

²⁴ Les trois premiers films de la saga lient le succès de cette entreprise à la refondation de l'axe père-fils, un axe qui a été mis à mal par le pouvoir pernicieux de l'Empereur. La victoire de Luke en tant que Jedi se mesure en somme à sa capacité à intérioriser la voix/loi du père figurée par le fantôme et la voix-off d'Obi-Wan.

Centrée après coup sur l'avènement de l'Empire galactique, la seconde trilogie de la saga conte l'histoire de la décadence d'Anakin (Hayden Chirstensen), de son recrutement sur Tatooine à sa mutation en Darth Vader. Dans cette perspective, le travail du récit consiste principalement à exposer les motifs psychologiques qui président à la trahison de l'apprenti, une chute essentiellement associée à sa prédilection pour la technologie et à son incapacité à prendre ses distances vis-à-vis des femmes en général, de sa mère et de Padmé (Natalie Portman) en particulier. La fable reconduit ainsi une conception relationnelle et oppositionnelle des genres, qui, dans ses schèmes dominants, fonde l'accession à la masculinité sur un double processus négatif de séparation d'avec la féminité et d'individualisation. Dès lors, au sein de *Star Wars*, seule une domestication de la Force, c'est-à-dire des pratiques et codes antagonistes à ceux de la féminité, est désignée comme pouvant concourir à la formation d'une identité masculine autonome et stable.

De ce fait, si *The Phantom Menace* (1999) crée déjà les conditions de la déchéance d'Anakin en faisant état des difficultés précoces qu'il éprouve à se séparer de sa mère et à se défaire du sentiment amoureux qui le lie à Padmé, c'est dans *Attack of the Clones* (2002) et surtout *Revenge of the Sith* que son inaptitude à se masculiniser apparaît de façon flagrante. Oscillant entre l'exaltation des exploits physiques du jeune prodige et les signes avant-coureurs de sa disgrâce, le récit de *Attack of the Clones* structure ce dernier aspect par une crainte obsessionnelle de l'émasculatation symbolique, la peur qu'Anakin perde son intégrité corporelle : au début, les reproches de son maître Obi-Wan (Ewan McGregor) sous-entendent que l'apprenti Jedi ne cesse de perdre son sabre laser ; plus tard, Anakin se retrouve pris au piège dans une immense chaîne de montage où son épée est coupée en deux et son bras immobilisé par des automates ; lors du combat final avec le Conte Dooku (Christopher Lee), celui-ci lui tranche l'avant-bras. Enfin, la dernière scène du film, qui dépeint le mariage clandestin d'Anakin avec Padmé, annonce, par l'interdit de cette union, le destin funeste de celui qui rompt avec le code monacal de l'Ordre Jedi. La prothèse robotique qui remplace alors son avant-bras, dévoilée au moment où il scelle son pacte avec la femme, figure la naissance d'une gangrène technologique, indice anticipé de l'ascendant que l'Empereur aura sur le jeune Vador.

Dans la continuité de cette logique, vers le début de *Revenge of the Sith*, Anakin apprend de Padmé qu'il va bientôt devenir père, annonce qui signale symboliquement pour lui la nécessité d'achever son passage à l'âge adulte en se délivrant de ses « servitudes d'enfant ». Or, tout au long du récit, Anakin est hanté par le cauchemar prémonitoire de la mort de Padmé pendant son accouchement, un pressentiment morbide qui, suite au décès de sa mère dans l'épisode précédent, place l'« apprenti Jedi » devant son inhabilité à endurer une nouvelle rupture avec le féminin. Il

faut de surcroît relever que, sur le plan des connotations de genre, Anakin est un personnage très instable, situé à la lisière de l'indétermination identitaire. Doué d'un talent hors du commun dans le domaine traditionnellement « masculin » du maniement des armes, il est simultanément représenté comme un individu inféodé à ses émotions et psychologiquement impulsif, deux traits à valence féminine qui, apposés à ses performances guerrières, le structure d'une manière ambivalente, en infraction avec les limites de la différence des sexes. Le caractère antinomique de cette posture peut être mis en relation avec d'autres enjeux narratifs développés par le récit. L'accession d'Anakin au Conseil des Jedis, instance suprême de l'Ordre homonyme, se voit contrebalancée par le fait que le grade de Maître, d'ordinaire afférent à cette promotion, lui est refusé. De cette manière, le film souligne davantage le caractère contradictoire de la situation du jeune Skywalker qui, métaphoriquement admis au sein de la sphère de l'hégémonie masculine, se trouve simultanément frustré de ses prérogatives. Mais l'aspect équivoque de ce dernier événement se conçoit mieux si l'on retient qu'il s'agit là d'un avancement à caractère artificiel, puisque, comme le récit prend soin de l'indiquer, il a été imposé aux Jedis par l'autorité du Chancelier Palpatine (Ian McDiarmid), futur Empereur et figure de la corruption politique. *Revenge of the Sith* construit ainsi Anakin à la façon d'un personnage fractionné, perpétuellement enfoncé entre l'excès (son hégémonie sociale) et la carence (de masculinité et de virilité, au sens de contrôle).

L'évolution d'Anakin s'inscrit donc dans un réseau d'influences interpersonnelles qui, plutôt que de favoriser sa différenciation identitaire *via* l'adoption d'une filiation claire ou d'une attitude homogène, va exacerber l'indétermination de la dimension genrée de son statut. Pris entre les injonctions contradictoires de ses deux figures tutélaires, Obi-Wan d'un côté et Palpatine de l'autre, Anakin est prisonnier d'un entre-deux d'où il peine à élire un mentor unique, aussi bien qu'à opérer une distinction entre les deux types de féminité mis en concurrence par le récit. En dernière instance, il rejettera la paire « normative » formée par Padmé et Obi-Wan en faveur de la double figure insidieuse représentée par Palpatine/Darth Sidious. En effectuant ce choix, Anakin trahit *in fine* ses déficiences endogènes ainsi que son incapacité à se conformer aux codes de la masculinité prônés dans le monde du film. Il se place sous la coupe d'un être trouble dont l'ancrage a priori masculin est en réalité simultanément démenti par son allure de sorcière et sa duplicité. Ici, la soumission de l'apprenti à une figure malade dont l'existence même nie la séparation de sexes garante de l'Ordre symbolique se donne comme le reflet de son immaturité psychologique. Si en tant que Chancelier, Palpatine peut encore se réclamer d'une identité à dominante masculine, son alter ego Darth Sidious (l'Empereur), notamment en raison du parricide symbolique qu'il insinue avoir commis en assassinant son Maître, s'inscrit, lui, incontestablement au sein de la part la plus pernicieuse du paradigme féminin. Seigneur du « côté obscur » de

l'identité, il personnifie, suivant cette logique, l'interdit patriarcal, l'équivalent de la Mère archaïque et toute-puissante²⁵. A l'opposé, Padmé incarne quant à elle le pendant maternel et idéalisé de la féminité (une femme « blanche » qui n'est pas sans évoquer la figure rassurante de l'infirmière qu'affectionne les Corps Francs). En la faisant passer du statut de reine, puis de sénatrice active dans les deux premiers épisodes à celui de mère passive dans le dernier, le discours misogyne construit par la série en vient à ne plus la définir qu'en rapport avec sa fonction reproductrice, une fonction si fondamentale que Padmé peut mourir, de manière « inexpliquée », une fois qu'elle a accompli ce destin.

D'un point de vue filmique, l'hypothèse interprétative que je développe ici peut être étayée par l'emploi du montage alterné qui, à la fin du film, conjugue l'accouchement de Padmé avec l'opération chirurgicale d'Anakin. En considérant le régime comparatif instauré par ce dispositif d'agencement des plans, on note que le récit produit un effet de contraste saisissant entre les deux scènes couplées dans la simultanéité diégétique. Ainsi, à la transformation d'Anakin grièvement mutilé en Darth Vader, le montage répond par la naissance de Luke et de Leia sous les auspices d'Obi-Wan. Alors que le caractère « naturel » de l'accouchement de Padmé et la présence rassurante du « bon père » autorisent une existence dissociée du féminin et du masculin – de la différence ontologiques des sexes – figurée par l'arrivée successive des deux jumeaux garçon et fille²⁶, la dimension artificielle des moyens engagés dans l'intervention sur Anakin et la supervision de l'Empereur dénotent, dans une logique de symétrie inverse, le caractère vicié et angoissant du contexte impérial, l'impossibilité d'arracher de même le masculin au féminin et, par voie de conséquence, la fatalité d'une réintégration régressive de l'homme fragmenté dans le ventre maternel, sa refonte au sein d'une matrice robotique. En confrontant ces instants où l'affranchissement tranche avec l'aliénation, la maturation avec la régression, le film continue d'insister sur le degré de dépendance infantile d'Anakin vis-à-vis de l'Empereur, son inaptitude à s'émanciper de l'influence de cette mauvaise marâtre qui se matérialise au travers de l'annexion d'une armure prothétique dorénavant vitale à sa survie. C'est tout le système symbolique binaire édifié par le film qui se concentre dans l'organisation de ces deux scènes : l'atmosphère sèche de

²⁵ On peut à cet égard remarquer la posture de « femme en détresse » qu'adopte Palpatine vis-à-vis d'Anakin à l'heure de sa mise à mort par Mace Windu (Samuel L. Jackson). Singeant la vulnérabilité d'une femme explorée, Palpatine avive le sentiment de compassion qu'il sait pouvoir trouver en son protégé. En outre, Robin Wood avait déjà relevé, dans le cadre de la première trilogie, la ressemblance frappante de l'Empereur avec la sorcière de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937). Voir R. Wood, *op. cit.*, p. 174. Ajoutons que, dans cette trilogie, l'Empereur était initialement interprété sous forme hologrammatique par une vieille dame sur le visage de laquelle des yeux de chimpanzé avaient été greffés. Toutefois, il faut aussi indiquer que pour son apparition dans l'édition originale de *The Empire Strikes Back*, seule la voix inaliénablement masculine de Clive Revill est créditée au générique.

²⁶ Le fait que Anakin ait conçu des jumeaux masculin et féminin contribue à attester encore un peu plus la dimension profondément ambivalente du personnage, au plan de son identité de genre, son inaptitude à perpétuer la différence des sexes. De façon corrélative, au regard de l'accouchement, on voit que ce rôle revient clairement à Obi-Wan.

la base rebelle renvoie à l'humidité de l'orage qui s'abat sur la tour impériale, le cadre clair, aseptisé et sécurisant de la salle d'accouchement répond à la pénombre inquiétante, enfumée et utérine du siège de l'opération chirurgicale, le faciès blessé et calciné d'Anakin s'oppose au visage satiné de Padmé et, de même que l'apaisement se substitue à la souffrance, la naissance (des jumeaux) fait écho à la mort (d'Anakin) avant que le trépas (de Padmé) n'entre à son tour en résonance avec la naissance (de Darth Vader) ; enfin, la parfaite lisibilité de l'identité sexuée respective d'Obi-Wan et de Padmé, insignes défenseurs d'un ordre obsessionnellement patriarcal, renvoie à l'indifférenciation d'un Anakin technologisé, désormais dominé par l'altérité féminine.

Situé aux antipodes de la personnalité d'Anakin, Obi-Wan exprime finalement le modèle de masculinité hégémonique implicitement plébiscité par la nouvelle trilogie. Héros technophobe par excellence, il est représenté comme un homme naturel, stoïque et avisé, qui rejette la dépendance vis-à-vis de la technologie ainsi que le rapport intime avec les femmes. Son armure corporelle est innée et ne souffre aucun accommodement avec la modernité. En outre, dans le second épisode, c'est essentiellement par lui que sont professées les mises en garde à l'encontre de la gent féminine. Et dans *Revenge of the Sith*, sa posture anti-technologique et l'aura « naturelle » qu'elle lui confère est structurée par la lutte qu'il mène contre le Général Grievous, un robot redoutable à la solde de l'Empereur. Lors d'une poursuite entre les deux personnages, Obi-Wan opte, de manière significative, pour une monture à l'allure de lézard géant, tandis que Grievous prend la fuite sur un engin motorisé. Suivant cette logique binaire à valeur symbolique, Obi-Wan est contraint au terme de leur affrontement à se servir d'un pistolet pour achever son adversaire. Dédaigneux, le maître Jedi jette ensuite l'arme au sol en la qualifiant de « *so uncivilized*. »

Je voudrais revenir à présent aux sources de mon questionnement en poussant plus loin l'examen des fondements de la symbolique qui lie la technologisation du corps à la dévirilisation. Pour y parvenir, je vais notamment mettre en relation les théories de Klaus Theweleit et de Wolfgang Schivelbusch que l'on a déjà évoquées avec l'étude que Monique Schneider a consacrée, dans une perspective freudienne, à l'identité masculine occidentale. Les réflexions respectives de Schivelbusch et de Theweleit sur le « pare-excitations » et le corps-armure comme dispositifs d'acclimatation à de nouvelles réalités sociales et sensorielles ont permis de mettre en avant certaines des modalités dominantes d'adaptation de l'homme aux changements modernes. D'inspiration résolument psychanalytique, les travaux que Monique Schneider consacre à la généalogie du masculin complètent à mon avis avantageusement les conceptualisations de ces auteurs. Partant de la vulnérabilité supposée de l'organisme humain ainsi que l'exigence de vigueur propre à la masculinité occidentale, l'auteure conçoit la peau à la manière d'une région

féminine, une « plage sensible » qui, chez le mâle, engage la nécessité de l'obtention d'une « fortification cutanée »²⁷. Citons-la sur ce point :

« Sans doute est-ce cette négation portant sur l'épiderme qui conduit à renforcer l'enveloppe socialisée à l'intérieur de laquelle on enferme le masculin. [...] Qu'il s'agisse de bouclier ou de cuirasse, une urgence se fait sentir ; si l'être masculin se doit d'ignorer le revêtement cutané qui l'enveloppe, il devient nécessaire de recourir à un épiderme solidifié et socialisé, interposant entre le corps et l'atteinte externe l'équivalent d'une peau inorganique. »²⁸

A l'instar de Schivelbusch et de Theweleit et en dépit de perspectives dissemblables, Schneider fait du corps le réceptacle d'afflux, de décharges et de heurts d'origine exogène qui, s'ils sont adéquatement incorporés ou compensés, le convertissent en un territoire clos et autonome, en un lieu où s'affirme la part spécifiquement masculine de l'identité. Or, ce point de vue n'est à l'évidence pas sans rappeler la symbolique déployée au sein de la seconde trilogie *Star Wars*, qui pointe le caractère compensatoire de la réification d'Anakin – la progression de sa « nécrose technologique » –, en l'articulant de façon dépréciative avec son inaptitude à se masculiniser, à s'émanciper de sa collusion avec le féminin et le technique. A ce titre, il est bon de souligner que la déliquescence psychologique de l'apprenti, son incapacité à se désolidariser des désirs qui le submergent et à résister à la féminisation qui leur est corrélative sont signifiées par l'entremise de deux motifs que l'on peut rapporter au canevas mis en évidence par Theweleit et Schneider : la mécanisation de son corps et la destruction de ce dernier par des fluides incandescents. Le fait que l'avant-bras robotique de l'apprenti Jedi, pièce inaugurale de l'armature de Darth Vader, apparaisse pour la première fois, dans *Attack of the Clones*, au terme de la scène de célébration des noces secrètes de Padmé avec Anakin et en prélude à leur baiser n'a, ainsi que je l'ai suggéré plus haut, rien d'anodin. Dans la séquence où le couple scelle cette union défendue, l'insertion inopinée d'un gros plan révélant le membre prothétique d'Anakin introduit une rupture qui, adjointe à la luminosité crépusculaire de la scène ainsi qu'aux tonalités à la fois lyriques et graves de la musique, préfigure sur un mode troublant la future allégeance de Vader à l'égard de l'Empereur. En passant du général au particulier à la faveur de deux changements d'échelle de plans, en associant la main mécanique de l'apprenti Jedi au contact charnel avec la femme par la voie d'un mouvement ascendant d'appareil, le film attire l'attention sur le rapport de causalité qui unit ces phénomènes. De ce fait, la persistance de la collusion avec l'altérité féminine renvoie ici à

²⁷ Monique Schneider, *Généalogie du masculin*, Paris, Flammarion, 2006, pp. 23-54.

²⁸ *Ibidem*, p. 36.

une transgression des codes de la masculinité dont la mécanisation du corps – dans le sillage de son anéantissement par les torrents de lave – devient l'expression manifeste²⁹.

Pour bien saisir la force évocatrice de la symbolique attachée à cette scène de clôture, il faut de surcroît rappeler que tous les éléments d'apparence strictement technologique de la saga, que ce soit Darth Vader, le Général Grievous, l'armée des clones, Coruscant ou l'Etoile Noire, participent d'une forme de décadence physique ou politique qui est irrémédiablement ramenée à l'influence dévirilisante, mais à chaque fois implicite, de l'Empereur. En témoigne par exemple le fait que l'enveloppe robotique de Vader soit une « offrande » de Lord Sidious. Comme Monique Schneider l'explique à l'occasion d'un détour par l'imaginaire grec, la « peau substitutive » du héros apparaît nécessairement, au sein de ces récits initiatiques, comme un don de provenance féminine, « ce qui instaure une équivalence entre tomber amoureux et se trouver enfermé dans une peau donnée par une femme. »³⁰ A cet égard, il faut remarquer que la signification métaphorique que *Revenge of the Sith* confère à l'armure de Vader se calque aisément sur celle que perçoit Schneider dans la tunique des héros mythiques :

« Se retrouver désespérément enclos dans une peau féminine infernale, tel sera le destin terminal du héros. Une fois de plus, cette peau correspond à un présent offert par une femme. [...] Le vêtement s'empare ainsi de sa proie comme s'il constituait une gigantesque bouche aspirante, un habitacle animé de la gloutonnerie d'un ventre. »³¹

Je l'ai déjà laissé entendre, dans le contexte de cette emprise maternelle, le pacte que nous Anakin avec Padmé dénote un état de faiblesse psychologique vis-à-vis duquel la technologie joue aussi bien le rôle de révélateur que de catalyseur. Inapte à la construction de son armure musculaire, c'est-à-dire à l'accomplissement d'une mue reposant sur l'incorporation naturelle d'un choc spécifique à l'ère postindustrielle, telle que la mue complète que personnifie Obi-Wan, Anakin requiert l'adjonction d'une cuirasse artificielle destinée à compenser/signifier son déficit de masculinité. Toutefois, la double hybridation de l'apprenti avec le féminin et le technique ne doit pas surprendre, puisque *The Phantom Menace* le représentait déjà à la manière d'un mécanicien d'exception (il a notamment construit le droïde C-3PO), vivant en symbiose avec une

²⁹ On peut à ce titre citer le cas du personnage de Willy Wonka (Johnny Depp) dans l'adaptation récente du roman de Roald Dahl *Charlie and the Chocolate Factory* (2005). Dans le film, le caractère efféminé de Willy Wonka fait directement écho à la mécanisation (dentaire) de son visage, par l'origine commune qu'il trouve dans l'influence castratrice du père. Captif ensuite d'un univers postindustriel, peuplé de clones, l'entrepreneur Wonka part en quête d'un successeur en la personne d'un jeune garçon aux valeurs traditionnelles et naturelles, qui semble justement immunisé contre les influences « néfastes » de la vie moderne.

³⁰ M. Schneider, *op. cit.*, p. 38.

³¹ *Ibidem*, p. 39.

mère qui l'avait conçu toute seule³². « Fils de la veuve »³³, Anakin trouve refuge dans des fantasmes narcissiques d'omnipotence (désir d'immortalité, de domination de l'univers, etc.) parce qu'il ne parvient ni à dépasser les insatisfactions que lui impose la réalité, ni à se substituer à la figure paternelle (Obi-Wan) qui finira par le châtrer.

Toujours en vertu de la symbolique exposée par Theweleit, le motif des courants incandescents de lave qui intervient à la fin du film figure les dangers, matériels et fantasmatiques, encourus par celui qui tend à céder aux flots de ses désirs inconscients, avant d'induire, au plan de l'imaginaire, l'échec de son adaptation aux exigences d'une identité genrée fondée sur le contrôle de ces désirs, et notamment celui du retour reconfortant dans le ventre de la mère. La sueur, les cheveux en pagaille et le teint sommairement safrané des yeux d'Anakin ne traduisent-ils pas, à l'heure de sa défaite, l'effervescence émotionnelle, les flots de magma intérieurs que l'apprenti peine à réprimer ? Outre leurs connotations dantesques, les torrents de laves expriment l'engloutissement hystérique de l'homme qui n'est pas parvenu à devenir homme, la mécanisation et la liquéfaction de son corps annonçant l'imminence de sa régression intra-utérine. A ce titre, l'ancrage de l'affrontement final de *Revenge of the Sith* dans un lieu d'exploitation métallurgique – établi dans le prolongement de la scène d'*Attack of the Clones* où Anakin se retrouve physiquement solidaire d'une chaîne de montage industrielle – réactive le lien historique, relevé par Theweleit, entre machine et dévirilisation, conférant une nouvelle fois à la menace imaginaire les traits de fluides industriels. Enfin, la dichotomie genrée entre Anakin et Obi-Wan est bien rendue par la mise en scène de la fin de leur face à face. En assignant à chacun des deux adversaires un espace distinct au sein d'un même plan d'ensemble, le film connote la nature profondément dissemblable de leur identité de genre respective. Juché sur un engin mécanique qui lui permet de se maintenir tout juste au-dessus du flot de laves, Anakin renvoie l'image d'un être dominé par l'inconsistance de ses sentiments, par sa colère et son avidité de pouvoir. Obi-Wan représente quant à lui le héros supérieur et détenteur-né du pouvoir. Solidement ancré sur la rive terrestre d'en face, situé en hauteur par rapport à Anakin, le Maître Jedi fait preuve de bonté lorsqu'il prend encore la peine de prévenir son ancien disciple de l'infériorité stratégique de sa situation par rapport à lui. Mais le jeune Skywalker est par trop inféodé à ses désirs de suprématie et il se lance impulsivement à l'assaut pour se retrouver un instant plus tard dans l'état que préfigurait son association avec les

³² On voit à ce titre qu'à l'instar du protagoniste, dont les qualités sont désignées comme innées, c'est-à-dire précédant son intronisation en tant que héros physiquement ou moralement supérieur, la décadence de l'antagoniste est, elle aussi, anticipée par le récit, montrée comme innée.

³³ J'emprunte cette appellation à Pierre Bourdieu. Tirée de son expérience en Kabylie, elle renvoie pour lui aux hommes qui ont manqué aux rites d'institution de la masculinité. Contrairement aux « fils des hommes », « les “fils de la veuve” sont soupçonnés d'avoir échappé au travail de tous les instants qui est nécessaire pour éviter que les garçons ne deviennent des femmes et d'avoir été abandonnés à l'action féminisante de leur mère. » Voir P. Bourdieu, *La Domination...*, pp. 30-31.

liquides : émasculé et brûlé par les flots de laves. Le bras et les deux jambes sectionnés par un coup de sabre de son maître, il a perdu l'intégrité corporelle que ses doutes tout « féminins » annonçaient. Et Obi-Wan de confirmer la destitution symbolique de celui qui ne ressemble plus qu'à une carcasse cramoisie par les flammes, en lui ôtant son épée laser, dernier reliquat de son appartenance au cénacle masculin des Jedis.

On le voit encore plus distinctement à présent, entre la première et la seconde vague de films qui nous occupent, la modernité technologique est passée d'un mode de représentation à dominante masculine à une figuration tendancielle féminine, d'un signe de surpuissance circonscrit, elle est devenue un gage d'impuissance diffus. Certes, cette transformation est aisément perceptible à l'aune des dissemblances entre HAL (*2001 : A Space Odyssey*, 1968), V'GER (*Star Trek*, 1979), Proteus IV (*Demon Seed*, 1977), Maximilien (*The Black Hole*, 1979), le terminator (*The Terminator*, 1984) et Robocop (*Robocop*, 1987) d'un côté, et Sil (*Species*, 2000), S1m0ne (*S1m0ne*, 2002), VIKI (*I, Robot*, 2004), le Titanic (*Titanic*, 1997), le T-X (*Terminator 3*, 1999), la Matrice (*Matrix*, 1999, 2003), la femme mystérieuse (*Sky Captain and the World of Tomorrow*, 2004), AMEE (*Red Planet*, 2000), Gwen (*Sky High*, 2005), EVE (*Wall-E*, 2008), ARIA (*Eagle Eye*, 2008) et Alice (*Transformers : Revenge of the Fallen*, 2009) de l'autre. Mais cette actualisation de la modernité technologique passe aussi par des codifications moins manifestes. Par exemple, lorsqu'elles ne sont pas directement figurées à partir d'éléments renvoyant à un féminin aussi dangereux qu'indépendant, les technologies malveillantes sont référées au pouvoir dénaturant de femmes libres et puissantes, souvent des scientifiques, comme c'est le cas dans *Deep Blue Sea* (1999) avec le personnage de la Dr. Susan McAllister (Saffron Burrows), dans *The Manchurian Candidate* (2004) avec celui d'Eleanor Shaw (Meryl Streep), dans *eXistenZ* (1999) avec celui d'Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh), dans *The Stepford Wives* (2004) avec celui de Claire Wellington (Glenn Close)³⁴, dans *I Am Legend* (2007) avec la Dr. Alice Krippin (Emma Thompson), dans *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) avec la Colonel Dr. Irina Spalko (Cate Blanchett) et dans *Terminator Salvation* (2009) avec la Dr. Serena Kogan (Helena Bonham Carter)³⁵. En outre, la mise en perspective de la représentation de la figure de Darth Vader dans les deux trilogies de *Star Wars* permet de montrer que, dans les films de 1996 à 2009, même lorsqu'elle est corrélée à un personnage masculin, la

³⁴ Pour une mise en perspective de ce remake avec le film original, je renvoie à Rachel Noël, « *The Stepford Wives* ou l'enfer conjugal. La peur de l'automatisation des femmes américaines », in Laurent Guido (dir.), *Les Peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Antipodes, Lausanne, 2006, pp. 147-164.

³⁵ Relevons que, à l'exception du personnage de Susan McAllister, toutes ces femmes sont interprétées par des actrices au talent reconnu et dont la notoriété vient accentuer le sentiment d'autonomie qu'elles sont censées véhiculer. C'est particulièrement important dans *I Am Legend*, où Emma Thompson donne un visage familial à la Dr. Krippin, qui, tout en étant tenue pour responsable de la mise au point d'un virus qui aura pratiquement décimé la population mondiale, n'apparaît que quelques instants en amorce du récit.

modernité technologique continue de véhiculer une signification éminemment féminine. Plus diffuse, l'actualisation de cette schématisation est perceptible dans deux menaces conventionnellement corrélées au féminin, dans ce qu'il a d'effrayant et de libidineux. Il y a les liquides et les fluides submergeants, qui, le plus souvent dans le domaine du film catastrophe, de *Dante's Peak* (1997) à *Volcano* (1997), en passant par *Titanic* (1997), *The Perfect Storm* (2000), *The Day after Tomorrow* (2004), *Poseidon* (2006), *2012* (2009), et aussi *The Mummy* (1999), *The Mummy Returns* (2001), *The Day the Earth Stood Still* (2008) et *G.I. Joe : The Rise of the Cobra* (2009), mettent en péril l'intégrité de la physiologie sociale au même titre que celle du corps du héros. Mais on constate aussi une propagation du motif traditionnellement féminin qu'est l'araignée ou le monstre tentaculaire, qu'on retrouve sous une forme généralement mécanique dans des films contemporains tels que *Lost in Space* (1998), *Starship Troopers* (1997), *The Matrix* (1999), *Wild Wild West* (1999), *Spider-Man 2* (2004), *Eight Legged Freaks* (2002), *The Return of the King* (2003), *Minority Report* (2002), *Revenge of the Sith* (2005), *War of the Worlds* (2005) et *9* (2009).

On en peut dès lors en conclure qu'au sein de l'imaginaire socioculturel américain, la perception de la modernité technologique a ostensiblement changé de registre genré depuis les années 1980. En 1974, Marc Feigen Fasteau publie, sous le titre programmatique *The Male Machine*, une critique militante de l'idéal contraignant de masculinité auquel nombre d'Américains étaient soumis à l'époque³⁶. Dans son ouvrage, le recours à la métaphore mécanique se rapporte à la vision réprobatrice d'un mâle insensible dont « l'armure est virtuellement impénétrable », un individu « programmé pour prendre sa tâche à bras-le-corps » et être « sans cesse sur l'offensive. »³⁷ Or, en 1977, le corps robotique de Darth Vader puise ses connotations dépréciatives dans un champ sémantique analogue à celui de l'homme stigmatisé par Feigen Fasteau. Archétype de la machine de guerre, Darth Vader constitue, à l'instar du terminator quelques années plus tard, l'exemple paradigmatique du mâle déshumanisé par la société moderne et ses conflits meurtriers ; il est un être à la respiration haletante, à la limite de l'asphyxie (de l'humanité ?), dont la part mécanique dénonce l'absence d'affects et la brutalité hypermasculine qui semblent poser problème en ces temps. Comme on l'a vu, près de trente ans plus tard, la genèse de cette même figure monstrueuse affuble la technologie de significations sensiblement différentes. Au corps-machine pointant l'excès de masculinité et l'inexpressivité émotionnelle s'est substituée la technologisation du corps en tant qu'indice d'un surplus passionnel doublé d'une carence de masculinité. Là où la première trilogie associait encore à la faiblesse humaine

³⁶ M. Feigen Fasteau, *op. cit.*

³⁷ *Ibidem*, p. 13.

une authentique valeur d'espoir, inscrivant la possibilité d'une rédemption dans la vulnérabilité corporelle, la seconde trilogie se concentre exclusivement sur la dénonciation de l'avènement d'une telle corporéité, celle d'un organisme dont le recours à la technologie marque le caractère ouvertement dénaturé et surtout féminisé. Par opposition à ce contre-type abject, le héros technophobe édifié par les films de la seconde trilogie se voit doté d'un corps à la surpuissance improbable, une enveloppe imaginaire débarrassée des marques féminisantes de la faiblesse humaine, entérinant par là même la destitution du corps pronostiquée par David Le Breton³⁸.

Loin d'être confiné à la seconde trilogie de *Star Wars*, ce mode spécifique de représentation structure nombre de productions hollywoodiennes à succès comme *Fantastic 4* (2005), *Spider-Man 2* (2004), *X-Men 2* (2003)³⁹, *The Return of the King* (2003) ou encore *Robots* (2005)⁴⁰. Les exemples d'antagonistes fournis par le Dr. Doom (*Fantastic 4*) et le Dr. Octopus (*Spider-Man 2*), deux variations sur le stéréotype du savant fou, sont à cet égard symptomatiques. Définis par le récit en tant que personnages malfaisants, ces deux « monstres » endurent une mécanisation radicale de leur corps alors qu'ils viennent de subir une rupture contrainte avec le féminin (le rejet d'une fiancée et la mort d'une épouse). Incapables d'accepter cette scission, ils se retrouvent aliénés à l'espace social, portés par un désir tyrannique de puissance qui les conduit jusqu'à l'anéantissement par/dans un mélange de liquides et de feu. Mais c'est sans doute dans *The Return of the King* que le lien entre « technologisation » et régression utérine est mis en exergue de la manière la plus frappante. Agent de pouvoir et de changement, artefact de la modernité technologique par excellence, l'Anneau est montré au début du dernier volet de la trilogie comme un objet maléfique qui, par les émotions qu'il provoque, le sentiment de convoitise et les désirs extrêmes qu'il suscite, divise les hommes et les inscrit du côté du féminin⁴¹. Après sa découverte dans la rivière, l'Anneau pousse en effet Smeagol (Andy Serkis) à tuer son fidèle ami Deagol (Thomas Robins) pour sa possession. Puis, l'objet conduit son détenteur à opérer un repli régressif sur lui-même, jusque dans les tréfonds à la fois sécurisants et destructeurs d'une caverne humide, retraite aux connotations utérines, dont la forme de l'entrée rappelle immanquablement celle d'un vagin. Reclus dans sa grotte, Smeagol se transmute alors peu à peu en Gollum, un être violent et

³⁸ David Le Breton, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.

³⁹ Axé sur la quête identitaire de Wolverine, *X-Men 2* voit son héros à l'armature et aux griffes métalliques combattre son double négatif en la personne de Deathstrike, une femme aux serres d'un alliage identique qui finira par périr dans un bassin de métal en fusion.

⁴⁰ Prototype d'une critique populiste des grandes corporations, *Robots* met en scène le combat d'un groupe hétéroclite de robots contre Ratchet, un despote mécanique dominé par sa mère et qui cherche à standardiser toute la « population » à travers sa compagnie de vente de pièces de rechange uniformisées. Mû par sa singularité « masculine », Rodney pousse le groupe à triompher du tyran en expédiant notamment la mauvaise marâtre dans le four d'une fonderie à métaux.

⁴¹ Pour une mise en évidence du désir comme caractéristique féminine, on se reportera à A. Mauge, *L'Identité masculine en crise...*, pp. 19-41.

schizophrène, qui se recroqueville graduellement sur lui-même jusqu'à voir son corps s'atrophier. Ainsi Gollum personnifie-t-il non seulement une masculinité clivée, mais aussi dégénérée jusqu'à un stade fœtal désigné comme dévastateur. De même que dans *Revenge of the Sith*, le récit finit par sanctionner le personnage abject en le précipitant avec la bague dans la lave d'un volcan. Seulement, son porteur dissout, l'Anneau ne fond pas immédiatement. Flottant sur la nappe de lave, ce n'est que lorsque Frodo (Elijah Wood) donne la main à Sam (Sean Astin), renouvelant ainsi le pacte masculin qui avait été mis à mal par le pouvoir de l'objet, qu'il réinstalle en définitive la complétude de ce que l'Anneau avait divisé, que ce dernier se désagrège dans les flammes. Que ce soit dans *The Return of the King*, *Robots*, *Spider-Man 2*, *X-Men 2* ou *Revenge of the Sith*, l'anéantissement par les fluides incandescents vient donc toujours, en quelque sorte, révéler la nature profonde – féminine, multiple, difforme, postindustrielle et destructrice – de l'objet ou/et du personnage qui s'y trouve précipité. Apposés à du masculin, les liquides deviennent l'expression d'un excès de mécanicité, qui renvoie à la féminité. J'entends maintenant achever cette part de ma démonstration en me penchant sur la manière dont cette équation se manifeste, non plus dans des films de science-fiction, mais dans le cinéma catastrophe.

4.2.2. Politique de l'écomasculinisme dans 2012

Le film catastrophe est demeuré jusqu'ici largement inexploré dans cette étude ; et cela notamment en raison de son mode plus implicite de dénonciation des excès ou des limites de la modernité technologique. Les trois analyses qui précèdent me semblent toutefois apporter les bases de ce qui peut constituer une grille de lecture adaptée à ce genre filmique, à propos duquel on a pu postuler, surtout après les travaux de Mary Ann Doane, qu'il mobilise la puissance de la nature dans l'optique rédemptrice de mettre en évidence la dégénérescence morale d'une culture, qui, par ses inclinations matérialistes et sa dépendance technologique, a potentiellement altéré les conditions du déploiement d'une masculinité forte et vertueuse.

2012 (2009)⁴² paraît être le film tout désigné pour éprouver ce postulat. En concentrant des événements aussi improbables que des séismes, des raz-de-marée, des éruptions solaires et volcaniques, des inondations, des torrents de lave dévalant des hauteurs, un navire sur le point de collisionner un pic enneigé, un crash aérien, un bateau de croisière qui chavire, un nuage pyroclastique, une perturbation du noyau terrestre, la construction d'arches, l'engloutissement de villes et l'effondrement de tours, le film de Roland Emmerich peut en effet être envisagé comme une sorte de synthèse thématique, mais aussi iconographique du cinéma catastrophe des quinze dernières années, de *Volcano* à *Poseidon*, en passant par *Titanic* (1997), *Hard Rain* (1998), *Deep*

⁴² *2012* a rapporté 166 millions de dollars lors de sa sortie en salles.

Impact (1998), *Dante's Peak*, *The Perfect Storm*, *The Core* (2003), *The Day after Tomorrow*, *World Trade Center* (2006), *The Happening* (2008) et *Knowing* (2009). 2012 semble ainsi mobiliser toutes les expressions récentes du désastre environnemental dans le but d'imposer le film définitif du genre, un récit à la fois spectaculaire, émouvant et grisant, fondé sur l'accumulation et la reformulation des images les plus emblématiques issues des productions précédentes⁴³. Si bien que, au-delà de cette logique citationnel et inflationniste, cette réalisation offre la possibilité de réfléchir, à partir d'un objet unique, sur l'utilisation du dérèglement naturel comme mode de refondation d'une masculinité qui, à l'instar de l'unité familiale et nationale qu'elle est censée garantir, aurait été mise à mal par les dérives postindustrielles de la société contemporaine.

Variation sur le mythe du déluge, qui, de l'épopée de Gilgamesh à l'Arche de Noé, a profondément imprégné l'imaginaire occidental, 2012 déploie son récit cataclysmique selon deux axes principaux. D'un côté, l'axe porté par le Dr. Adrian Helmsley (Chiwetel Ejiofor) et, de l'autre, celui centré sur Jackson Curtis (John Cusack). Le premier est un géophysicien travaillant pour la Maison blanche, qui apprend que le noyau terrestre est en train de se réchauffer en raison d'une tempête solaire. Conscient des dangers liés à cette réaction thermonucléaire, il informe les autorités que l'instabilité de la croûte terrestre qui en résulte va bientôt engendrer des phénomènes pouvant mener l'humanité à sa fin. Le second est un écrivain raté, qui plus est divorcé, qui, découvrant à son tour que le monde court à sa perte, tente de sauver sa famille en emmenant son ex-femme (Amanda Peet) et ses deux enfants jusqu'aux arches technologiques que les gouvernements mondiaux, prévenus par Helmsley, ont conçus dans l'espoir de survivre au désastre.

Dans la continuité des analyses précédentes, on peut formuler l'hypothèse que 2012 poursuit un dessein semblable aux autres films étudiés dans le cadre de ce travail, mais sur un mode inversé. Plutôt que de représenter la mécanisation du corps (social ou individuel) comme signe de sa désagrégation physique ou morale, le film d'Emmerich emploierait la liquéfaction de ce corps en tant que marque d'une technologisation disproportionnée. Autrement dit, le déchaînement naturel servirait deux objectifs concomitants. Il viserait, dans un premier temps, à mettre en exergue la dégénérescence morale d'une culture qui a profondément altéré les conditions de possibilité de la masculinité pour, dans un second temps, mieux porter au jour la supériorité essentielle de l'homme blanc qui permet de refonder cette culture et ces conditions. Cet homme,

⁴³ Il faut indiquer que, à l'instar du cinéma de science-fiction, 2012 se distingue des productions de la première période considérée par le caractère souvent plus global des catastrophes qu'il met en scène. En effet, à côté de *Volcano* ou *The Perfect Storm*, il y a maintenant *Knowing*, *The Day after Tomorrow*, *Deep Impact* ou *Armageddon* qui étendent leurs menaces à l'échelle du monde.

dans *2012*, c'est Jackson Curtis. Corps inerte plongé dans la pénombre (ses premières paroles sont « je suis un homme mort »), auteur raté (il n'a vendu que 422 exemplaires de son dernier livre, *Farwell Atlantis*), divorcé (sa femme l'a quitté pour un chirurgien plastique) et père négligent (il est en retard pour venir chercher ses enfants) au commencement du film, Curtis ne se contente pas de survivre au désastre, il sauve et ressoudé plus tard, par ses actes, les membres dispersés de sa famille, de même que l'ensemble des passagers de l'arche américaine. De plus, alors que le propos « humaniste » de son ouvrage est décrié comme « naïf » au début, il se voit réhabilité grâce à une citation élogieuse dans la séquence décisive du film, apparaissant comme une pensée fédératrice, propre à jeter les bases d'une nouvelle cohésion transnationale.

Tout en gardant cet arc narratif en tête, essayons à présent d'examiner de plus près les deux fonctions dévolues au désastre naturel. L'emploi de la catastrophe environnementale comme mode de révélation de la dimension décadente d'une culture matérialiste ou hédoniste n'est pas neuf aux Etats-Unis. A l'instar du terme « masculinité », on peut en faire remonter l'origine à la tradition moraliste d'origine républicaine (*cf.* chapitre 2, p. 94) qui, depuis la fin du XIX^e siècle au moins, astreint le *self-made man* à une (auto)discipline articulée autour d'un idéal de frugalité, de rétention, de spiritualité anti-moderne et de maîtrise corporelle qu'il est censé personnifier. Comme le souligne David Gerstner, pour nombre d'observateurs de l'époque, au premier rang desquels figurent Thorstein Veblen, Marsden Hartley, Paul Rosenfeld, Van Wyck Brooks et Waldo Frank :

« [L]a détérioration spirituelle – directement liée au matérialisme – était la calamité la plus regrettable, si ce n'est la plus dangereuse de la culture des machines. La décadence de l'âge moderne favorisait ainsi la putréfaction lente des entrailles spirituelles de l'Amérique. »⁴⁴

Dès lors, en ce temps, c'est l'excès de confort, le déracinement et le consumérisme propres à la vie moderne qui sont perçus comme propices à dénaturer les vertus de l'Amérique et ses hommes. D'ailleurs, pour Neil Harris, c'est durant les deux dernières décennies des années 1800 que l'usage de tropes cataclysmiques comme mode de dénonciation d'un matérialisme excessif devient perceptible⁴⁵. Sujette, comme on l'a vu, aux bouleversements induits par la seconde révolution industrielle, la société américaine convoque selon lui les « thèmes populaires » du désastre et de la catastrophe naturels afin de signaler, mais surtout de réguler les dangers inhérents aux changements provoqués par ces innovations. Dans ce contexte, Harris évoque entre autres le célèbre roman dystopique d'Ignatius Donnelly, *Caesar Column*, dans lequel la peur de la surdomestication urbaine et les tensions engendrées par les inégalités matérielles croissantes que

⁴⁴ D. Gerstner, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁵ Neil Harris, *A Land of Contrasts : 1880-1901*, New York, Georges Braziller, 1970, p. 17.

connaît le pays sont retranscrites, dans l'esprit populiste et agrarien de son auteur, *via* l'allégorie du « Volcan sous la ville ». Gabriel Weltstein, le protagoniste du roman épistolaire, parle ainsi d'un monde « de richesse sans limites », mais dans lequel :

« [U]ne croûte terrestre fine séparait toute cette splendeur de l'enfer brûlant de la misère sous-jacente. Et si la masse liquéfiée de ces horreurs devait faire céder ses barrières et submerger la terre ! Il me semblait déjà que la planète tremblait ; je pouvais entendre les explosions volcaniques, je pouvais voir les flots sordides de colère et de faim se déverser dans ces halls ; des cataractes de misère jaillir à travers chaque porte et fenêtre et emporter avec elles toute cette splendeur dans une obscurité sans fin et des ruines. Je me tenais immobile, perdu dans ces réflexions captivantes et absorbantes [*engrossed*]. »⁴⁶

Le champ lexical des fluides en ébullition et des liquides envahissants convoqué dans ce passage, l'usage suggestif du terme « *engrossed* » pour décrire le sentiment du protagoniste et la rigidité de la posture qu'il adopte en conséquence évoquent tous d'emblée la symbolique theweleitienne et les angoisses qui lui sont associées. L'impression de profusion matérielle se traduit ainsi, dans la fiction, par la crainte irrépressible d'un soulèvement des masses laborieuses qui, en réalité, valent moins pour elles-mêmes que pour la projection de la peur d'une prolétarianisation, d'une chute féminisante (qui est ici littéralement inséminatrice), liée à l'opulence et face à laquelle la consolidation de l'armure corporelle apparaît comme la seule solution viable. Déjà repérable de façon littérale dans *Volcano*, mais aussi, d'une certaine manière, dans la dernière partie de *Revenge of the Sith*, cette image du « volcan sous la ville » apparaît également avec éclat dans la part allégorique de l'imaginaire déployé dans *2012*. En effet, chacune des représentations de la catastrophe donne à voir un monde qui se morcelle, qui se dilue sous l'action de liquides bouillonnants, un sol qui se dérobe, des poussées de lave et des masses nébuleuses qui submergent les terres. L'inscription du film dans le paradigme du dérèglement naturel propre à la fin du XIX^e siècle semble d'autant plus à dessein que *2012* fait explicitement référence à d'autres œuvres séminales de l'époque. En intitulant par exemple l'ouvrage de Curtis *Farewell Atlantis*, le film paraît effectivement renvoyer à cet autre roman d'Ignatius Donnelly qu'est *Atlantis : The Antediluvian World*, ajoutant par là au motif du « volcan sous la ville » celui du mythe de l'Atlantide⁴⁷. Par la centralité de ces références, ainsi que l'accent mis sur la liquéfaction, le film insiste donc sur les signes conventionnels d'une civilisation en déliquescence, d'une société corrompue par le confort matériel et l'artificialité technologique. En plus du fait que la femme de Curtis vive dorénavant avec un chirurgien plastique, qui possède une Porsche, cette corrélation s'expose avec évidence au début du film, lorsque l'animateur radio qu'écoute Curtis dans sa

⁴⁶ Ignatius Donnelly, sous le pseudonyme Edmund Boisgilbert, *Caesar Column : A Story of the Twentieth Century*, Chicago, F. J. Shulte & Co., 1960 [1890], p. 51.

⁴⁷ I. Donnelly, *Atlantis: The Antediluvian World*, New York, Harpers & Brothers, 1882.

voiture essaie de rassurer une auditrice apeurée par les tremblements de terre en jouant sur la polysémie du mot « brèche » [*cracks*] ; il s'exclame alors de manière suggestive que, fort heureusement, on dispose de la chirurgie esthétique pour obturer ces « brèches superficielles ». Couplée au dérèglement terrestre, l'obstination du recours à la technologie devient le symptôme d'une dépendance à l'endroit de cette dernière, d'un usage trop intensif qui en fait le problème plutôt que la solution. Comme on a pu le dire au chapitre précédent avec Mary Ann Doane, le lien privilégié entre le cataclysme naturel et la catastrophe technologique se resserre au point où « [l]a catastrophe signale la mise en échec d'une volonté croissante à vouloir conquérir la nature grâce à la technologie. »⁴⁸ Enfin, il faut noter que la dimension attractionnelle du film, la part de spectacle impressionnant qu'il offre, peut quant à elle être vue comme s'inscrivant dans une forme de renouvellement de la tradition catastrophiste, mais surtout sensationnaliste des *10-20-30 Melodrama* du tournant des années 1900. Ainsi que Ben Singer l'a expliqué, ces spectacles mettaient en effet très souvent en scène les « forces de la nature », comme « des feux, des inondations, des tempêtes, des explosions, des tornades, du blizzard, des avalanches », afin de dramatiser les dangers encourus par leurs personnages (ainsi que par les actrices et les acteurs) et de susciter, chez le public, des chocs et une excitation qualitativement évocateurs de la modernité urbaine⁴⁹.

Ainsi, on peut avancer que dans *2012*, la menace qui pèse sur le pays est avant tout celle d'un morcellement ou d'une désintégration du corps, social et individuel, face auxquels cette société ne semble plus connaître que la technologie et le soin cosmétique. Dans le sillage de la tradition discursive évoquée *supra*, le déchaînement naturel doit de ce fait s'appréhender comme une colère divine sortie de l'Ancien Testament (symbolisée, comme dans *Knowing*, par l'éruption solaire), une manifestation démiurgique qui vise en fait à préserver les conditions d'une politique, d'un rapport de classe qui est également un rapport de genre, virtuellement mis en cause par l'essor technologique⁵⁰. Cette conception fait d'ailleurs écho à ce que Pat Brereton désigne comme l'un des paradigmes les plus prégnants de la production hollywoodienne : la thèse de Gaïa, soit l'idée que « la biosphère et son milieu atmosphérique forment une entité ou un système naturel unique », un processus orienté et autorégulé par la voie duquel la beauté et la stabilité du monde se trouvent, à terme, préservées⁵¹. Dès lors, le cataclysme apparaît comme une force de sélection par la voie de laquelle le récit discrimine, dans l'idée d'un rééquilibrage salutaire, entre ce qui doit disparaître et ce qui peut être préservé.

⁴⁸ M. A. Doane, « Information, Crisis, Catastrophe »..., p. 231.

⁴⁹ B. Singer, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁰ L'analyse succincte que Brereton propose de *Titanic* semble au reste abonder dans ce sens. Voir P. Brereton, *op. cit.*, pp. 13-16.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 18-21.

Au sein du film, la dimension à la fois moraliste et technophobe de ce discours se vérifie clairement *via* le choix des personnages sacrifiés et des lieux abîmés. D'ailleurs, comme le signale Geoff King, il s'agit là d'« [u]ne des conventions les plus familières du genre », une convention en vertu de laquelle « la mort tend à frapper ceux qui sont associés, quelquefois de façon plus ou moins innocente, aux forces “décadentes” de la civilisation. »⁵² Et en effet, en ce qui concerne les personnages, le film condamne systématiquement toutes les figures prototypiques d'un déficit de moralité ou d'authenticité : le capitaliste russe, le duo de musiciens composé d'un ancien alcoolique et d'un père indigne, le séducteur malhonnête, le chirurgien plastique, la femme sexuée à la poitrine refaite et le technocrate grassouillet et insensible. La caractérisation par l'apparence physique remplit une fonction primordiale dans ce cadre. Le milliardaire russe voit par exemple sa personnalité excessive certifiée par une forte corpulence, tandis que la beauté plastique évidente du pilote d'avion et de sa maîtresse pointent leur superficialité. A l'inverse, l'ancien hippie un peu excentrique interprété par Woody Harrelson renvoie à une posture, qui, en comparaison des autres personnages, s'avère quant à elle trop proche de la nature. A ce titre, il n'est pas surprenant qu'il soit parmi les premiers à découvrir la catastrophe et qu'il périsse subjugué par son spectacle. Sa proximité avec la terre lui octroie une connaissance avec laquelle il entretient une si grande intimité qu'elle finit en somme par le submerger. Là encore, dans *2012* comme dans la plupart des films qu'on considère, tout est affaire de « juste milieu », de trouver la bonne distance entre nature et culture. Au plan des lieux et des objets, le film contraste l'anéantissement des sites qui, dans l'imaginaire étasunien, sont considérés comme la quintessence de la vénalité et du matérialisme (Los Angeles⁵³, Las Vegas, un supermarché, des voitures de sport, une croisière de luxe), avec la destruction d'une nature paradisiaque (Yellowstone et Hawaï), porteuse des valeurs fondatrices de cette culture. De sorte que, fidèle à l'angoisse déterministe qui structure la culture dans laquelle il s'insère, le récit invite à prendre conscience du fait que le consumérisme et la dépendance technologique ne sont jamais des pratiques contrôlables et circonscrites, mais une menace diffuse qui échappe à ses instigateurs et qui altère jusqu'aux fondements d'une société prospère et vertueuse. Ce plaidoyer en faveur des vertus fortifiantes de la nature se voit consolidé par le choix des scènes de destruction qui se produisent hors des Etats-Unis. Axées sur des lieux de culte ou des symboles religieux, tels que le Vatican, la statue de Jésus surplombant Rio ou un temple bouddhiste, ces scènes semblent s'inscrire dans le prolongement de l'anéantissement de

⁵² G. King, *op. cit.*, p. 152.

⁵³ Mick Davis dit de la « Cité des Anges » qu'elle est « unique, pas seulement par la fréquence de sa destruction fictionnelle, mais par le plaisir que de telles apocalypses procurent aux lecteurs et aux spectateurs. Le monde entier semble être favorable à ce que Los Angeles s'abîme dans le Pacifique ou qu'elle se fasse happer par la faille de San Andreas. » Sur l'imaginaire catastrophiste associé à la ville de Los Angeles et son agglomération, on lira donc Mike Davis, *Ecology of Disaster : Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York, Metropolitan Books, 1998, pp. 276-277. Pour une traduction en français du chapitre 7 de cet ouvrage, voir M. Davis, *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre*, trad. de l'anglais par Arnaud Pouillot, Paris, Allia, 2006 [1998].

Yellowstone et d'Hawaï afin de montrer, dans une logique d'interdépendance planétaire, que le surinvestissement technologique mène en fin de compte au renversement du sacré – remplacé par des idéaux matérialistes dégénérés – et à la suppression de toute possibilité culturelle ou de croyance. Or, on a vu avec Kaja Silverman que la croyance est indispensable à la légitimation de la « fiction dominante », c'est-à-dire à la possibilité d'admettre la supériorité naturelle de l'homme blanc. À sa façon, *2012* suggère que la potentialité d'entretenir la « réalité » de la fiction patriarcale est mise à mal par la culture de la consommation et l'essor technoscientifique.

Sur un plan individuel, si l'on se penche sur le personnage de Curtis, on voit que le déchaînement naturel intervient essentiellement à deux niveaux dans la reconstruction de sa masculinité. Comme on l'a déjà évoqué, les différentes catastrophes mises en image par le film constituent autant de tests qui permettent au protagoniste d'accéder à la masculinité hégémonique, en s'élevant peu à peu au sein de la hiérarchie sociale comme dans le système de valence différentiel des genres que cette hiérarchie forme. Il faut en effet garder à l'esprit que, disqualifié par l'échec de son livre et son divorce, Curtis est montré, dans un premier temps, comme un homme dévirilisé et infantilisé, au sens où il a été jusqu'à perdre une partie de l'autorité sur ses enfants : son fils se refuse à l'appeler « papa » et sa fille a des problèmes d'énurésie qui lui sont imputés. De plus, si le personnage s'associe rapidement à la nature par son goût pour les escapades dans les parcs nationaux, il est aussi représenté comme potentiellement inféodé à la technologie, son ex-femme lui rappelant qu'il ne doit pas passer trop de temps sur son ordinateur. Ainsi, les péripéties du film fournissent l'occasion au protagoniste de prouver sa résistance face à l'adversité des éléments, dans un contexte de faillite technologique. Comme on va le voir, à mesure que s'effectue la démonstration réitérée de son aptitude à venir au secours de sa famille et à survivre aux dangers d'une civilisation qui ne tient plus debout, le protagoniste est réinvesti d'une capacité d'agir qui lui restaure graduellement sa stature virile. En outre, cette démonstration est aussi celle de sa prééminence sur la technologie, puisque l'effondrement de cette dernière se produit dans un rapport inversement proportionnel à l'élévation du personnage.

De façon classique, l'assomption de Curtis s'initie à la moitié du récit, au moment où il parvient à s'extraire de la brèche terrestre dans laquelle il s'est retrouvé engouffré avec le camping-car qu'il est en train de fouiller. Empreinte d'une symbolique évocatrice des craintes liées au féminin tout-puissant et à la déchéance sociale, que ce soit par la place qu'elle occupe dans le film ou par les motifs qu'elle mobilise, cette scène marque le point de rupture à partir duquel Curtis ne va plus réagir, mais agir. Tandis que le véhicule s'abîme dans la fente emplie de lave, le protagoniste s'agrippe au plancher pour ne pas chuter. Entretenant le suspense quant à sa capacité à s'extirper de la fosse béante qui menace de l'engloutir, le film montre alors sa famille

qui l'attend dans un avion, prête à fuir. Là, en montrant la main de Curtis surgissant d'un coup à la surface de la terre, *2012* choisit opportunément de recourir à une iconographie issue du cinéma d'horreur (surtout les films de revenants) afin de signifier de concert l'exploit du personnage et son retour parmi les « vivants » (rappelons que ses premières paroles sont « Je suis un homme mort »). A cet égard, il importe de noter que son fils verbalise de façon anticipée le gain symbolique de Curtis, puisque quelques secondes plus tôt, il enjoint son beau-père à retarder le décollage de l'appareil afin d'attendre celui qu'il reconnaît dorénavant comme son « père ».

Par la suite, l'assomption du protagoniste s'observe surtout à travers le fait que la plupart des personnages du film sont soit des victimes qui ont failli au standard de moralité qu'il va finir par incarner (*via* l'exemplarité de son rôle en tant que père, sa bravoure, son aptitude à diriger, son hétérosexualité et son altruisme), soit des personnes dépendantes de ses initiatives ou de son intercession, comme c'est le cas dans la séquence finale de sauvetage. A ce titre, le rapport entre le personnage de Curtis et celui d'Helmsley est sans conteste le plus révélateur de la dimension technophobe et blanche du discours élaboré par *2012*. Scientifique brillant, employé par la Maison-Blanche, Helmsley devrait représenter une concurrence sérieuse pour l'hégémonie masculine à laquelle Curtis aspire. Or, dans la logique du film, le fait qu'il soit noir et marqué du côté de la science semble prévenir toute rivalité. Et effectivement, non seulement Helmsley est minoré au plan de ses compétences professionnelles par le fait qu'il se trompe tout le temps dans ses estimations scientifiques, mais sa subordination symbolique à Curtis est signifiée de surcroît, dès leur première rencontre, puisqu'il lit son livre et porte une admiration sans faille à l'écrivain. Cette logique de subordination aboutit d'ailleurs dans la scène en forme d'acmé mélodramatique, où Helmsley cherche à convaincre les gouvernements de la nécessité d'ouvrir les portes de leurs arches pour laisser embarquer les derniers passagers restés à quai qui vont mourir sans leur aide. Devant sa difficulté à les persuader, il se met à citer *Farewell Atlantis* comme le modèle d'une pensée humaniste qui devrait tous les inspirer. Par cette référence élogieuse, le personnage d'Helmsley montre qu'il a d'ores et déjà intériorisé les valeurs portées par Curtis. Sans surprise, c'est au son de ces paroles vibrantes que les représentants des autres nations décident d'ouvrir leurs portes, entérinant ainsi le point de vue « universel » de l'écrivain, dont Helmsley n'est finalement que le porte-parole privilégié. On retrouve là une nouvelle fois le schéma par lequel la dimension innée de la supériorité du héros est certifiée, par ce fait que la « justesse » indémodable de ses valeurs et leur portée normative ne sont pas liées à une forme de conversion du personnage ou à l'apport d'un savoir qui lui serait extérieur, mais à sa nature profonde. Une nature de prime abord incomprise, que le film s'emploie à réhabiliter jusqu'à plier l'ensemble des personnages et des éléments qui peuplent son univers à la subjectivité qui l'exprime. Curtis ne change pas de point de vue, c'est le monde qui, contraint par la catastrophe et subjugué par son discernement,

s'y soumet en lui reconnaissant sa juste valeur. En cela, le mode mélodramatique employé dans cette scène se nourrit du sensationnalisme propre au genre filmique afin de continuer à remplir la fonction qu'on lui a associée jusque-là, à savoir d'assurer la révélation, mais aussi la sédimentation, par une forte charge émotionnelle et par la tonalité affective de son discours, du savoir sous-jacent au pouvoir du héros : la reconnaissance de sa supériorité et de son autonomie. La société globalisée dont *2012* fait l'apologie est ainsi rétroactivement révélée comme un espace dans lequel *Farewell Atlantis* serait un best-seller, c'est-à-dire un monde où la subjectivité de l'homme blanc, américain, issu de la classe moyenne, constitue le point de vue dominant et prédestiné à diriger.

Mais le triomphe de Curtis ne se joue pas seulement sur le terrain de la pensée. A l'instar de Del Spooner et de John Connor, le personnage se doit aussi de faire la démonstration de sa supériorité corporelle. A ce titre, il faut rappeler la symbolique « féminine » propre aux bouillonnements fluidiques et aux inondations de liquides qui émaillent le récit. En effet, dans le film, le caractère éminemment féminin des fluides qui président à la destruction du monde (que ce soit par la lave ou par les eaux) est renforcé par le fait que la fille de Curtis, âgée de sept ans, fait toujours de l'énurésie nocturne et doit porter des couches. Que Curtis soit confronté à ce double phénomène d'épanchement incontrôlable est symptomatique du fait qu'il ait encore à prouver sa corporéité proprement masculine, qu'il ait à attester son pouvoir à endiguer la menace dévirilisante que les liquides représentent pour lui et pour l'unité familiale/nationale qui s'organise autour de lui. D'autant que ces différentes épreuves entrent en résonance avec la carence de masculinité qui le caractérise au début du film, que ce soit en tant que mari, père ou écrivain.

L'attitude de Curtis face à cette menace est évidemment évolutive. Le protagoniste va d'abord adopter une stratégie d'évitement, qui, à trois reprises, débouche sur une course-poursuite spectaculaire au terme de laquelle les personnages qu'il mène peuvent s'enfuir *in extremis* d'un lieu dont les fondements sont en train de disparaître dans l'abîme. Mais c'est lors de l'inondation finale de l'arche américaine que le personnage atteste définitivement la part corporelle de son exceptionnalisme. Cherchant à dégager un objet du mécanisme qui permet d'ordinaire à la porte du navire de se fermer, Curtis plonge sous l'eau, devant les yeux désormais admiratifs de tous les passagers qui le suivent par moniteurs interposés, et progresse dans les coursives inondées menant jusqu'à la salle des machines. Là, aidé par son fils venu le rejoindre, il parvient finalement à débloquer l'engrenage à la force du bras, permettant du même coup au capitaine de récupérer les commandes de l'arche. Lors de cette séquence de sauvetage, Curtis est ainsi le seul personnage à être encore « acteur » du récit, à avoir un accès immédiat à la réalité, tous les autres étant devenus

spectateurs de sa performance *via* les écrans qu'ils regardent. En outre, par sa présence à ses côtés, son fils marque non seulement un retour à la solidarité masculine qui faisait défaut jusque-là, mais laisse derrière lui sa sœur et sa mère, ensemble. Si bien que cette présence suggère la nécessité, pour l'emporter, d'une séparation entre le masculin et le féminin, de la réaffirmation de la bicatégorisation sexuée⁵⁴. Or, significativement, c'est quelques jours après cette prouesse et la reconfiguration genrée sur laquelle elle repose que la fille de Curtis lui annonce, sous le regard approbateur de sa maman, qui plus est dans la dernière prise de parole du film, qu'elle est parvenue à maîtriser son énurésie et qu'elle n'a plus besoin de couches. Etant simultanément parvenu à reprendre le contrôle de la machine et à amener à résipiscence tous les fluides qui menaçaient la dissolution des corps et du monde, Curtis a fait la preuve de sa supériorité physique et morale sur la technologie et les liquides. Cette prééminence lui permet alors d'accéder à la masculinité dominante dans un moment de liesse collective qui s'organise entièrement autour de lui. Tout comme *Revenge of the Sith* et l'écrasante majorité de la production catastrophe contemporaine, *2012* participe ainsi d'une forme d'*écomasculinisme* par la voie duquel le surplus de confiance en la technologie se voit corrélé à des phénomènes de dérèglement naturel perçus comme féminisants⁵⁵. Des phénomènes dont la fonction est de rappeler la prépondérance innée de l'homme blanc de classe moyenne et de souligner la nécessité d'en faire la figure de proue d'un ordre transnational indexé sur la différence ontologique des sexes.

Pour édifier une masculinité hégémonique, qui puisse apparaître naturelle, stable et toute-puissante, le discours des films qu'on vient de passer en revue s'appuie donc tous désormais sur un traitement représentationnel de la modernité technologique, qui insiste sur la consubstantialité entre cette dernière, une féminité excessive et la liquidité. Le socle de cette triple association n'est du reste pas inédit, puisque, comme l'explique Andreas Huyssen dans son analyse de la figure de la femme-machine dans *Metropolis*, il se rattache à une vaste tradition d'origine européenne, dont l'émergence se situe une nouvelle fois à la fin du XIX^e siècle :

⁵⁴ On retrouve le même schéma d'instauration de la différence des sexes à la fin du remake de *War of the Worlds* (2005). Après que le personnage interprété par Tom Cruise a révélé la nature fluide, organique et visqueuse des tripodes technologiques – leur hybridité effrayante – et ainsi révélé leur dimension pathologique et artificielle, la Nature peut reprendre le dessus et se met à décimer les extra-terrestres. Vainqueur implicite, le héros retrouve alors son ex-femme, à qui il rend sa fille qui vient se blottir contre elle, tandis qu'il peut finalement retrouver son fils et le serrer dans ses bras. L'éradication des envahisseurs technologico-organiques fait ainsi, là encore, écho au retour de la dichotomie des sexes.

⁵⁵ En mobilisant une symbolique à la fois cataclysmique et liquide pour signifier la réification des hommes, leur transformation en « ornements » par la société contemporaine, Susan Faludi offre un exemple éloquent de cette corrélation entre matérialisme, engloutissement par des liquides et féminisation. Dans *Stiffed*, la journaliste lie plus étroitement l'état de la société postindustrielle à une trahison des pères dont elle parle ainsi : « Sa force de tsunami avait submergé les pères aussi bien que les fils. Sa montée avait emporté tous les hommes du siècle américain dans un océan tourbillonnant d'images plus grandes que natures et proliférantes et dans lequel l'utilité à l'égard de la société avait de moins en moins de valeur et le vedettariat de plus en plus [...] même les artisans ou les constructeurs les plus traditionnels vivaient dans un monde où la valeur personnelle était évaluée en termes ornementaux : Etaient-ils "sexy" ? Etaient-ils "connus" ? Avaient-ils "gagné" ? » S. Faludi, *Stiffed. The Betrayal of the American Man...*, p. 598.

« [A]ussitôt que la machine en est venue à être perçue comme une menace démoniaque, inexplicable et comme le présage du chaos et de la destruction [...], les écrivains ont commencé à imaginer la *machine humaine* [*Maschinenmensch*] sous les traits de la femme. Il y a de bonnes raisons de suspecter qu'il s'agit là d'un procédé complexe de projection et de déplacement. Les peurs et les anxiétés perceptuelles qui sont provoquées par des machines de plus en plus puissantes sont refondues et reconstruites dans les termes de la peur qu'a l'homme de la sexualité féminine, reflétant, dans l'explication qu'en donne Freud, la crainte masculine de la castration. »⁵⁶

Aux antipodes, en apparence, des connotations de genre sous-jacentes au paradigme technophobe tel qu'il se manifeste de 1968 à 1987, cette reconfiguration soulève plusieurs questions, à commencer par celle, on l'a dit, de ses origines, c'est-à-dire des motifs qui ont présidé à une telle mutation entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990. Il s'agit donc de poursuivre cet examen en essayant de spéculer sur les facteurs historiques de l'évolution du paradigme technophobe propre au cinéma hollywoodien. La question va être donc de déterminer ce qui, dans le contexte qui va de la fin des années 1960 aux années 1990, permet aux films qu'on étudie de tenir les propos qui sont les leurs.

4.3. Remonter aux sources de la « modernité liquide »

L'hypothèse que je souhaite développer ici doit être posée à partir de l'évolution d'ordre général que connaît la perception des transformations technologiques depuis les débuts de l'ère postindustrielle. Je voudrais soutenir que le passage, au cinéma, d'une représentation à dominante masculine de la modernité technologique à une figuration tendancielle féminine procède de l'épuisement, ou plutôt du renversement dystopique d'une conceptualisation, d'une iconographie et d'un ensemble de discours propres au rapport entre masculinité et technologie, tel que ce rapport s'est instauré dans la société américaine de la fin du XIX^e siècle. Pour bien cerner les changements que rencontrent ces discours et ces images, il est nécessaire de se pencher sur les spécificités du contexte dans lequel ils en sont venus à s'inscrire lors de l'avènement de l'ère postindustrielle.

Sur le plan sociologique, c'est à Zygmunt Bauman que l'on doit d'avoir proposé, au tournant du XXI^e siècle, avec son ouvrage *Liquid Modernity*, une des synthèses les plus concluantes des différentes mutations induites par le changement de paradigme qui se produit dès la fin des années 1960⁵⁷. Plus de 25 ans après les travaux de Daniel Bell, Bauman appréhende moins ces mutations à partir d'un dépassement de catégories et de schèmes industriels identifiés comme inopérants qu'à l'aune de la spécificité plus englobante des expériences qu'elles auraient occasionnées.

⁵⁶ A. Huyssen, *After the Great Divide...*, p. 70.

⁵⁷ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.

Partant de l'observation des ruptures et des continuités qui, dans l'interprétation historique, tendent à caractériser la transition de la période industrielle à l'ère postindustrielle, Bauman a forgé le concept de « modernité fluide », lequel vise à transcrire l'état instable, voire mouvant, de la société contemporaine, dont l'ordre social, les modes de cohabitation, la distribution du pouvoir et les institutions politiques ont été remodelés au cours des quarante dernières années. Ainsi, d'après le sociologue, la modernité « lourde », « solide », « condensée » des machines, de l'acier et de la production a, sous l'action généralisée des processus de modernisation et de rationalisation qui lui sont propres, cédé graduellement la place à la modernité « légère », « liquide » et « fluide » des réseaux de fibre optique, du *high-tech*, des communications mobiles et de la consommation.

En choisissant de fonder sa périodisation sur la variation d'épithète d'un vocable unique, qui renvoie au même « mouvement de la modernité », Bauman marque sa préférence pour une conception modérée de cette césure – notamment en comparaison des connotations plus « singularisantes » véhiculées par les concepts de « postmodernité », « seconde modernité » ou de « fin de l'histoire »⁵⁸ –, qui lui permet d'insister sur le fait que « [l]a société qui entre dans le XXI^e siècle n'est pas moins “moderne” que la société qui entra dans le XX^e », et que l'on peut tout « au plus dire qu'elle est moderne d'une autre façon. »⁵⁹ Pour le sociologue, ce qui distingue dans les faits cette modernité de la précédente, c'est au fond l'instantanéité et la fluidité qui découlent de la délocalisation technologique du pouvoir. Situé hors du contrôle des gouvernements nationaux ou régionaux, des citoyens et des marchés, celui-ci s'est émancipé du modèle foucaldien du Panoptique pour se retrouver à présent disséminé dans « l'exterritorialité des réseaux électroniques. »⁶⁰ Alors que la vie moderne résultait en priorité du caractère changeant de la relation entre l'espace et le temps, de la recherche continue et parfois grisante d'une plus grande vitesse de mouvement, l'avènement de la « modernité liquide » résulte, quant à lui, du fait que cette quête aurait atteint sa « limite naturelle ». Affranchi de la résistance de l'espace, « [l]e pouvoir peut se mouvoir à la vitesse du signal électronique – et le temps requis au déplacement de ses composants essentiels a ainsi été réduit à l'instantanéité. »⁶¹ Dans ce contexte, l'auteur fait

⁵⁸ *Ibidem*, p. 10. A ce sujet, voir par exemple Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de minuit, 1979 ; Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. de l'américain par Florence Noveltry, Paris, Beaux-arts de Paris, 2007 [1991] ; Ulrich Beck, *Risk Society : Towards a New Modernity*, London, Sage, 1992 ; F. Fukuyama, *op. cit.*

⁵⁹ Z. Bauman, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁶¹ *Ibidem*, p. 10-11.

d'ailleurs de l'arrivée du téléphone cellulaire l'emblème de la fluidité de cette ère nouvelle, « le dernier affront symbolique à la dépendance vis-à-vis de l'espace »⁶².

L'analyse qu'offre Zygmunt Bauman de ce qu'il désigne comme une actualisation sensible du mouvement de la modernité retient l'attention à deux égards. D'une part, à l'instar du travail de Daniel Bell sur l'éclosion de la société postindustrielle⁶³, l'étude de Bauman tend à faire de la technologie le mode privilégié d'expression, de dissémination et d'intellection des transformations plus générales qu'elle s'attache à transcrire, confirmant la centralité du rôle de cette technologie et des concepts qui lui sont corrélés dans les mutations sociales et leur compréhension. D'autre part, en mobilisant pour cela les notions de fluidité et de liquidité, l'étude apparaît emblématique de ce qui, de toute évidence, est devenu, au fil des années 1990, la perception dominante de cette modernité, eu égard aux mutations technoscientifiques qui la sous-tendent. En effet, si l'on considère la symbolique que Klaus Theweleit a mise en lumière, la « modernité liquide » de Bauman peut être perçue comme un symptôme, et non pas seulement un constat, du fait que les nouvelles technologies et les bouleversements qu'elles engagent sont de plus en plus envisagés par le biais de caractéristiques que l'imaginaire occidental réfère au féminin. Or, comme on l'a souligné en début de chapitre, les technologies et les savoirs qui émergent dans les années 1990 – que ce soit l'Internet, le téléphone cellulaire, la génétique ou les nanotechnologies –, malgré des dissimilitudes manifestes, s'inscrivent plus dans la continuité que dans une rupture avec les technologies électroniques et les savoirs issus de l'essor des années 1970-1980. De sorte que si les principes structurant l'analyse de Bauman apparaissent en phase avec le mode de figuration de la modernité technologique propre à la production filmique de leur temps, ils mettent du même coup en évidence le déphasage du mode représentationnel « masculin » qui le précède et qui, à en croire l'étude du sociologue, est déjà supposé participer de la « modernité liquide ». Autrement dit, les représentations filmiques de la « modernité liquide » sont, dans un premier temps, pendant près d'une vingtaine d'années, obstinément « solides ». Par conséquent, l'appréhension des motifs sous-jacents à l'évolution du paradigme technophobe propre au cinéma américain doit à mon sens partir de cette contradiction, c'est-à-dire d'une recherche des raisons pour lesquelles la modernité technologique se voit figurée de 1968 à 1987 sur un mode obstinément masculin, tandis que, dans les faits, on pourrait s'attendre à ce qu'elle renvoie à des traits, des processus et des caractéristiques que l'imaginaire collectif couple prioritairement au féminin.

⁶² *Idem.*

⁶³ D. Bell, *op. cit.*

Cette contradiction est notamment relevée par Claudia Springer qui, en 1996, sur la base de la perception des propriétés qualitativement distinctes des technologies de l'ère postindustrielle par rapport à celles de l'ère industrielle, s'interroge sur la prédominance de l'imagerie hypermasculine qui continue de marquer les représentations de la technologie au sein du cinéma de science-fiction américain⁶⁴. Dans cette perspective, l'auteure commence par constater l'existence des deux modes principaux de figuration genrée de la technologie, en insistant bien sur la corrélation qu'elle perçoit entre les caractéristiques de cette dernière et les stéréotypes genrés qui leurs sont associées :

« L'imagerie du cyborg agressif et musclé renvoie à la dominance d'une métaphore phallique de la technologie. Les cyborgs phalliques contrastent en cela avec l'autre métaphore, contradictoire, relative à la technologie électronique contemporaine : l'ordinateur "féminisé", avec son fonctionnement caché, passif et interne. Les métaphores féminines mettent en relief le fait que les microcircuits ne sont pas physiquement puissants ou massifs. La miniaturisation, la dissimulation et le silence en sont les principes sous-jacents. De plus, les utilisateurs d'ordinateurs font souvent l'expérience d'une union psychologique avec leurs terminaux qui favorise l'effondrement des frontières identitaires. »⁶⁵

Pour Springer, l'intimité et l'empathie qui découlent d'un tel estompement des limites du Moi sont conventionnellement couplées à la « fluidité » de la subjectivité féminine dont, à son avis comme au mien, on pourrait légitimement penser qu'elle informe plus visiblement la figuration cinématographique de ces nouvelles machines. Certes, ainsi qu'on l'a vu, la puissance technologique représentée sous les traits de machines hypermasculines donne fréquemment lieu à des phénomènes féminisants qui se matérialisent *via* des formes diverses de fluidité ou de liquéfaction. De plus, Springer met bien en évidence l'apparition de représentations de technologies malfaisantes à caractère féminoïde dans des films tels que *Terminator 2 : Judgement Day* (1991) ou *Eve of Destruction* (1991). Pourtant, en dépit de ces occurrences remarquables, force est de constater qu'un décalage persiste de façon générale jusqu'au début des années 1990 entre les modes de représentation filmique de la modernité technologique à Hollywood et l'essor de l'électronique que connaît la société américaine depuis la fin des années 1960. Un anachronisme discursif à propos duquel Springer note encore :

« En dépit de l'intrication mystérieuse et dissimulée des ordinateurs, la représentation du cyborg dans la série des *RoboCop* et des *Terminator* repose sur un concept de mécanisation externe plutôt qu'interne. Robocop et le Terminator se distinguent, à l'instar de robots, par leur grande taille et leur

⁶⁴ C. Springer, *op. cit.*, pp. 95-124.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 104. A l'instar de Springer, David Le Breton soutient pour sa part que si « les frontières identitaires entre soi et l'outil s'estompent parfois, des formes nouvelles d'intimité voient le jour avec une machine perçue comme vivante et témoignant même de sentiment » Voir D. Le Breton, *op. cit.*, p. 153.

pouvoir physique, en dépit du fait que la technologie soit devenue plus petite et plus passive que les machines industrielles qui avaient inspiré l'idée du robot. »⁶⁶

En dernière analyse, cet écart prédominant, cette tension binaire tient d'après Springer au fait que « les technologies électroniques et industrielles sont toutes deux présentes dans nos vies » et que, par voie de conséquence, on assiste « à un conflit entre les façons de conceptualiser la technologie en termes de genre : les métaphores masculines s'opposent aux métaphores féminines. »⁶⁷ La proposition explicative de Springer semble a priori d'autant plus pertinente qu'une décennie plus tard, comme en atteste le changement de signification qui s'est opéré sur l'enveloppe mécanique de Darth Vader, la représentation de la modernité technologique paraît avoir achevé sa mue, adhérant désormais en grande partie à des stéréotypes féminins hérités de la perception, par ailleurs prépondérante, que suscitent ses manifestations réelles⁶⁸.

Mais si la thèse, soutenue par Springer, d'un interrègne entre les technologies industrielles et postindustrielles semble probante, elle peut être, à mon avis, utilement précisée voire nuancée à partir des vues de Ruth Oldenziel et de R. L. Rutsky sur les diverses significations de genre qui se sont trouvées historiquement amalgamées au concept de technologie dans l'histoire de la culture américaine. Dans *Making Technology Masculine*, Ruth Oldenziel lève le voile sur les processus de luttes linguistique, symbolique et matérielle, sur le travail de définition et d'exclusion, par l'entremise desquels la technologie a commencé à devenir, dès la fin du XIX^e siècle – c'est-à-dire en parallèle des craintes qu'elle éveille –, « un emblème de la supériorité de l'homme et de la civilisation occidentale. »⁶⁹ Pour ce faire, son étude part d'abord du constat que, durant la plus grande partie du siècle, notamment à compter de la mécanisation des années 1830, l'emploi, dans les usines de textile, de coton et de papier, des enfants, mais surtout des femmes, est perçu comme une aubaine, qui permet non seulement de secourir ces dernières de leur « oisiveté immanente », mais qui autorise aussi les hommes à se concentrer sur le secteur plus vertueux de l'agriculture. « Dans ces conditions, poursuit Oldenziel, le travail des femmes et des enfants en tant qu'ouvriers dans les usines, devient aussi lié aux machines au plan sémantique »⁷⁰. C'est ainsi que certaines

⁶⁶ C. Springer, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 104-105.

⁶⁸ Certains des choix lexicaux tirés des commentaires anxiogènes de Paul Virilio vis-à-vis des technologies contemporaines semblent attester ce renouvellement perceptif et les dangers qu'il représente pour le masculin. Selon lui, nous faisons face à l'imprévisible, « à cette *Méduse* d'un progrès technique qui extermine littéralement le monde entier » ; « assisterions-nous, *impuissants ou presque*, à l'essor d'une communication non plus "extatique", mais franchement hystérique, dont l'interactivité audiovisuelle a le secret, grâce aux possibilités d'une commutation instantanée des émotions collectives, et ceci à l'échelle du monde, la synchronisation des mentalités complétant habilement l'ancienne standardisation des opinions de l'ère industrielle » ; *je souligne*. Voir Paul Virilio, *L'Accident originel*, Paris, Galilée, 2005, p. 74 et pp. 98-99.

⁶⁹ R. Oldenziel, *Making Technology Masculine*..., p. 20.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 21.

d'entre elles, à l'instar des machines à filer comme la mule-jenny (*Spinning Jennies*), reçoivent des noms féminins. En outre, des anthropologues tels que Lewis Morgan montrent que les femmes peuvent aussi être considérées comme des inventeurs d'objets qui ne sont pas mécaniques⁷¹. Toutefois, cette situation particulière se met peu à peu à changer à compter de 1890, avec une redéfinition des inventions, puis de la technologie, de plus en plus exclusivement liées « aux machines et à des objets patentés. »⁷² A ce titre, l'historienne du genre observe que :

« Le rôle que les inventions vinrent à jouer dans la compréhension émergente de la technologie devint si central qu'il servit comme argument politique de réserve et point de référence pour les différenciations de genre et raciales. »⁷³

Ce processus se poursuit jusqu'à ce que la machine devienne, en raison, d'une part, de la puissance et de la robustesse qui lui sont inlassablement associées, et, d'autre part, de l'exclusion, hors de son champ, des femmes, des Afro-américains et des couches ouvrières, un marqueur « du pouvoir masculin de classe moyenne en Occident. »⁷⁴ Ainsi, pour le dire d'un mot, à une mixité de connotations, féminines et masculines, flatteuses ou dévalorisantes, de la modernité technologique, s'est progressivement substituée, par un travail de reconfiguration sémantique, de circonscription et de disqualification des usages de la « technologie » par les femmes, une conception tendancielle masculine des technologies industrielles, avec la machine et l'ingénieur comme figures exemplaires de ce nouvel imaginaire technoscientifique.

On peut dès lors avancer que, à l'instar de l'éclosion du concept de masculinité, l'édification de la technologie en tant qu'entité éminemment masculine, sorte de « machine-totale » témoignant de la supériorité, de l'ingéniosité et du talent de l'homme blanc, s'est en priorité organisée autour d'un refoulement des propriétés et des potentialités féminines de cette technologie. Naturellement, si ce couplage andro- et ethnocentriste vient à s'imposer au plan socioculturel, il n'arrive pas pour autant, comme dans le cas de l'identité masculine à proprement parler, à éclipser complètement certaines de ces manifestations ou connotations féminines. Evoqué par Ruth Oldenziel, cet aspect, on l'a vu, l'est aussi par Andreas Huyssen dans un registre plus dépréciatif. En effet, d'après Huyssen, c'est précisément à partir de la révolution industrielle, c'est-à-dire du tournant du XIX^e siècle, lorsque les machines et les techniques commencent à apparaître comme des dangers

⁷¹ Sur les représentations fluctuantes du rapport des femmes à la modernité technologique, on lira Julie Wosk, *Women and the Machine : Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 2001.

⁷² R. Oldenziel, *Making Technology Masculine...*, p. 27.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 31.

potentiels pour la personne humaine en Europe, que la littérature s'empare du sujet de l'automate afin de l'infléchir de manière symptomatique :

« L'androïde n'est plus perçu comme le témoignage du génie de l'invention mécanique ; il devient plutôt un cauchemar, une menace pour la vie humaine. [...] Alors que les constructeurs d'androïdes du XVIII^e siècle ne semblaient pas avoir de préférence pour un sexe ou l'autre [...], il est frappant de voir combien la littérature qui suit préfère la machine-femme à la machine-homme. »⁷⁵

A cet égard, l'émergence de la femme-machine dévorante relatée par Huyssen pourrait aussi se concevoir comme le pendant négatif et tardif de l'institutionnalisation de la conception laudative de la technologie masculine. Une conception, qui, à en croire Oldenziel, a assuré une homologie persistante et de portée nationale entre l'essor de la technologie et celui de la masculinité⁷⁶. Partant, pour revenir à la question de la mutation propre au paradigme technophobe dans le courant des années 1990, je voudrais arguer que celle-ci a pu être déterminée par les conséquences différées du travail de « masculinisation de la technologie » mis en exergue par Ruth Oldenziel. En effet, au moment de l'avènement de l'ère postindustrielle, l'image des technologies industrielles aux Etats-Unis paraît si habituellement masculine, si profondément corrélée à ce paradigme technoscientifique et à ses stéréotypes androcentrés que, indépendamment de la nature ou des propriétés des technologies mises en jeu, les productions filmiques de l'époque ont peu d'alternatives sinon que de se confronter aux contradictions que cet essor technologique engendre à partir d'un ensemble de représentations fantasmatiques, sur la base d'un mode de figuration hérité de ces conceptions et de ce cadre cognitif dominants. Il y a, semble-t-il, de ce point de vue et à un autre niveau, comme un effet de rémanence à l'œuvre dans les films de 1968 à 1987, une forme de « persistance mémorielle » qui conduit à considérer, pendant un temps, ces mutations et les bouleversements sociaux, culturels, économiques et politiques qui s'ensuivent, à l'aune des significations et des schèmes de pensée véhiculés par les modalités industrielles qu'elles supplantent. S'il fallait trancher, je serais tenté de dire que cette hypothèse interprétative, qui, contrairement à celle de Springer, fait un sort à toute velléité d'appréhension de la représentation filmique comme « reflet » de la société, est préférable à celle d'une coexistence entre les différents types de technologies, dans le sens où, en dehors des souvenirs anxiogènes qu'elles évoquent par analogie, les machines industrielles ne représentent plus, à l'orée des années 1960, une problématique déterminante pour la culture nord-américaine. En cela, la figure cyborgienne du terminator, avec son endosquelette mécanique et solide, ainsi que celle de Darth Vader,

⁷⁵ A. Huyssen, *op. cit.*, p. 70.

⁷⁶ Beaucoup de travaux pourraient être évoqués pour venir à l'appui de la démonstration de la persistance de cette homologie. Pour ne citer qu'eux, Rita Felska relève que le concept de modernité véhiculent assurément des connotations masculines, tandis que Robert Connell note que « les sciences et les technologies occidentales [ont été] masculinisées sur le plan culturel ». Voir : R. Felski, *op. cit.*, p. 16 ; R. Connell, *Masculinities...*, p. 6.

feraient donc écho à la proposition « postindustrielle » de Daniel Bell, à l'idée d'une tentative d'interroger ce qui est en train d'advenir au moyen de ce qui se fait dépasser, de la même manière que les figures plus mêlées et insaisissables du T-X, de VIKI et d'Anakin entreraient plus tard en résonance avec la « modernité liquide » de Zygmunt Bauman, comme perception, redéfinie à neuf, de l'évolution qui s'est produite. Ce qui est en jeu ici, c'est donc encore une « masculinisation » de la technologie positive, dans l'esprit électif qu'a décrit Ruth Oldenziel, c'est-à-dire la désignation d'un certain nombre de technologies bénéfiques – comme le T-101 de *Terminator 2* et 3 (1991, 2003) ou Sonny dans *I, Robot* (2004) – dans lesquelles on peut reconnaître l'homme qui les a créées.

Au vu de ce qui précède, on peut en outre suggérer que la « Revanche des Sith », à l'instar du discours technophobe de nombre de films tels qu'*I, Robot*, *Terminator 3*, *The Matrix* (1999), *Signs* (2002), *Transformers* (2007), *Minority Report* (2002), *Eagle Eye* (2008), *Star Trek* (2009) et *2012* (2009), constitue en quelque sorte le « retour de l'angoisse refoulée » à laquelle se réfère Wolfgang Schivelbusch lorsqu'il examine la période transitoire d'adaptation liée à l'apparition de toute nouvelle technologie⁷⁷. En effet, dans sa théorie de la résorption du choc traumatique propre à la modernité et en amont de son recours au pare-excitations, Schivelbusch montre dans quelle mesure ce choc est, par le sentiment de frayeur qui le sous-tend, le produit incident d'une angoisse primitive née des bouleversements caractéristiques du changement technologique :

« Dans l'accident technique et dans le choc qu'il provoque, c'est en somme l'angoisse, qui été refoulée par le perfectionnement de la technique, qui se venge. Il apparaît maintenant que l'angoisse primitive ne s'est nullement dissoute dans le néant, mais qu'elle a simplement été oubliée, refoulée ou, si l'on préfère, réifiée au profit d'un sentiment de sécurité. Elle réapparaît sous une nouvelle forme et pour ainsi dire dans le dos de ceux qu'elle frappe : c'est la frayeur. »⁷⁸

Assez largement partagée, cette perception d'un choc en deux temps structure les rapports entre les figurations masculines et féminines de la technologie au cinéma, tel que R. L. Rutsky en rend compte dans son étude sur *Metropolis*⁷⁹. Rutsky cherche à nuancer l'analyse qu'en fait Andreas Huyssen en montrant que la technologie dystopique n'est pas seulement présentée sous un jour féminin dans le film de Fritz Lang, mais aussi sur un mode masculin : « [C]e n'est pas seulement la fausse Maria qui est exposée comme dystopique, une machine vivante et terrifiante, mais aussi la machine fonctionnelle masculine de Fredersen – la machine Moloch. »⁸⁰ Du coup, selon Rutsky, ces technologies, parce qu'elles sont genrées de façon binaire, comme les deux

⁷⁷ W. Schivelbusch, *op. cit.*, pp. 161-171.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 164.

⁷⁹ Voir l'utilisation qu'en fait Tom Gunning dans son article « Heard over the Phone... », pp. 184-196.

⁸⁰ R. L. Rutsky, *op. cit.*, p. 54.

instances principales à la source d'une même aliénation, doivent être envisagées comme les deux faces d'un seul problème :

« [...] l'aliénation ou la répression de la complétude organique de la nature (à la fois une nature interne et "humaine" et une nature externe) qui a lieu au sein de la modernité technologique. Cette modernité technologique est elle-même perçue comme partagée entre une technologie surrationnelle qui refoule (ou mécanise) le naturel et un retour de cette nature refoulée sous la forme d'une technologie chaotique et souvent surnaturelle. »⁸¹

Là encore, si l'on veut pleinement saisir la nature des enjeux propres aux films considérés, il faut remplacer l'humain par le masculin dans les termes de la citation. C'est parce que la masculinité, au sens qu'elle prend lors de sa généralisation à la fin du dix-neuvième, repose sur une répudiation de ce qui est compris comme sa nature féminine préœdipienne, externe et interne, que cette féminité finit toujours, dans l'Amérique du XX^e siècle en tout cas, par exprimer les craintes les plus fondamentales relatives à la mise en cause de l'ordre patriarcal. En ce sens, si Rutsky semble passer à côté du caractère ostensiblement masculin de « l'humain » dans *Metropolis*, le double mouvement enchâssé qu'il décrit ne restitue pas moins précisément les bases de ce qui est en jeu de nos jours dans le conflit de « l'homme contre la machine ». C'est-à-dire que pour affirmer le caractère hégémonique de sa masculinité dans une société moderne, le héros technophobe doit sans cesse opérer une forme de médiation, incarner un « juste milieu » (même s'il est rarement « juste » ou « au milieu »), qui redonne sa cohérence, sa naturalité, sa félicité et sa complétude à un monde clivé par deux dérives dystopiques indissociables : d'abord la rigidité d'une technologie rationnelle et hypermasculine et, ensuite, le chaos d'une technologie fluide et hyperféminine. L'idée étant que l'excès de l'une finit toujours par renvoyer aux outrances de l'autre. Considérée sous cet angle, la seconde trilogie de *Star Wars* correspondrait donc à une résurgence des peurs refoulées – sensibles dans des titres comme *The Phantom Menace* ou *Attack of the Clones* – de la première série⁸², au sens où l'enveloppe rigide de Darth Vader finit par dévoiler le déni du féminin qui était à son principe, de même que les relents anti-modernes du cinéma contemporain ne seraient que la reformulation tardive mais inéluctable des craintes qu'exprimèrent les productions filmiques des années 1968-1987 à l'endroit de la révolution électronique d'alors. Une révolution qui aujourd'hui, si elle se prolonge par l'intermédiaire du perfectionnement de ses dispositifs et l'émergence de nouvelles technologies,

⁸¹ *Ibidem*, p. 55.

⁸² Cette logique du « retour du refoulé » donne tout son sens au fait, relevé plus haut, que la deuxième trilogie ait été conçue comme un *prequel*. Sur le plan des enjeux de genre, il faut préciser que, comme pour la fin « pessimiste » de *Terminator 3*, l'exposition du caractère tragique de la destinée d'Anakin dans cette série n'est rendue possible que par le fait qu'il s'agit d'une vision rétrospective implicitement informée par un savoir intertextuel qui rassure quant à la victoire finale de la masculinité blanche.

semble s'appréhender pour ce qu'elle aurait en somme toujours été, à condition qu'on la considère à l'aune de sa perception dominante, soit une force dénaturante, une puissance insaisissable et pathologique en ce qu'elle allie les potentialités effrayantes de trois termes antithétiques d'un point de vue patriarcal : féminité, pouvoir et liberté.

Nonobstant le mode de figuration principal attaché aux deux vagues de films retenus, le caractère évolutif et dynamique de la relation antagoniste que l'homme entretient avec l'homme-machine, d'une part, et la femme-machine, d'autre part, est également perceptible dans la progression graduelle de leur intrication entre le début des années 1980 et le milieu des années 1990. Ainsi, pour autant qu'on y prête attention, on constate rétrospectivement que le cinéma hollywoodien des années 1980 associe souvent, de façon croissante et précoce, les égarements des « robots-mâles » à une influence féminine. Par exemple, c'est en 1983 que, dans *Superman 3*, l'homme de fer (Christopher Reeves) doit affronter une femme-machine via la robotisation maléfique du personnage de Lana Lang (Annette O'Toole). La même année, *Return of the Jedi* matérialise la présence de l'empereur/sorcière aux côtés de Darth Vader. Dans ce registre, Sylvestre Meininger suggère même que le couplage entre la modernité technologique et la « mère archaïque » figurée par l'empereur est déjà perceptible, de façon anticipée, dans le premier épisode de la série, *via* la mise en scène et en cadre de l'Etoile noire et notamment de son broyeur à ordures :

« [L]a séquence du broyeur est filmée dans une teinte rouge sombre très prononcée, la caméra revenant systématiquement à des plongées frontales sur la pièce qui forment une image symétrique faite de deux murs opposés, chacun bordés d'un tas d'ordure qui entoure l'eau d'égout au centre de l'image. Derrière son indestructible carapace de métal, l'Etoile noire cache donc un énorme « vagin denté » dont la taille rend dérisoire l'action masculine, comme s'en aperçoit Han lorsque le laser de son pistolet rebondit sur les murs et manque de blesser l'un d'entre eux. Quant au terrible rayon qui a détruit Aldorande, ce n'est pas un canon qui le projette, mais un gigantesque cratère de forme circulaire, creusé à la surface de la station spatiale. Immense et dévorateur, le danger qui menace les protagonistes, et bientôt la Galaxie, prend son origine dans une caricature, certes déplacée mais facilement reconnaissable, du corps et des fonctions biologiques féminines. »⁸³

Mais cette évolution n'est pas confinée au genre de la science-fiction. Dans *Rocky IV* par exemple, la victoire de Rocky Balboa sur la « machine » que représente Ivan Drago (Dolph Lundgren) est mise en relation avec sa capacité à maintenir son épouse à distance. A l'opposé, le boxeur russe est systématiquement montré auprès de sa femme qui, loin du modèle de féminité passive et effacée incarné par l'épouse du champion américain, s'occupe personnellement de ses

⁸³ S. Meininger, *Recherches d'une nouvelle masculinité...*, p. 71.

relations publiques, prend la parole à sa place, côtoie les élites militaires et se voit affublée d'attributs physiques qui attestent son autorité et son indépendance (ancienne championne de natation, elle est grande, fine, blonde platine, aux cheveux courts). Enfin, parmi les autres manifestations les plus notoires de cette « féminisation » des représentations de la modernité technologique à l'époque, on peut encore citer l'apparition d'une femme scientifique à la tête des recherches de l'OCP dans *Robocop 2* (1990), Eve VIII dans *Eve of Destruction* (1991), le T-1000 liquide de *Terminator 2 : Judgement Day* (1991), les dinosaures exclusivement femelles de *Jurassic Park* (1993), et la figuration hologrammatique du personnage de Meredith Johnson (Demi Moore) dans la réalité virtuelle de *Disclosure* (1994). Véritable film pivot entre ces deux modes de figuration, du T-101 hypermasculin de *The Terminator* au T-X hyperféminin de *Terminator 3*, *Terminator 2* illustre de façon frappante la phase transitoire au sein de cette logique représentationnelle, mais aussi de ses modes d'actualisation⁸⁴. En effet, au terme d'une mise en concurrence spectaculaire entre ses deux machines, les T-101 solide et le T-1000 liquide, qui fait écho à la concurrence entre les différents types d'effets spéciaux qui les prennent en charge (maquillage et animatronique d'un côté, images de synthèse de l'autre), la scène finale crée une disparité significative entre la chute hystérique du monstre protéiforme et fluide dans la fonte métallurgique et la descente stoïque du cyborg masculin, désormais prêt à se sacrifier en vue de la préservation de la suprématie de l'humain, qui en l'occurrence correspond à l'homme blanc. En outre, il est symptomatique que ce soit au moment même où le cyborg devient un adjuvant dans la quête du héros masculin, alors que son hybridité plus ou moins lisible avait été depuis les années 1970 la marque répandue de la crainte d'une collusion inextricable entre le masculin et la machine, que la menace liquide se fasse jour, dans le sens où son type d'hybridité constitue une configuration technologico-organique beaucoup plus difficilement saisissable que celle du cyborg.

Enfin, certaines réalisations contemporaines, telles que *The Pursuit of Happiness* (2006), mais surtout *Wall-E* (2008), me paraissent avoir thématiqué, a posteriori, plus explicitement que d'autres, la transition de l'ère industrielle à l'ère postindustrielle et, partant, d'une technologie tendanciellement masculine à une technologie féminine⁸⁵. Situé durant les années de paupérisation du reaganisme, *The Pursuit of Happiness* utilise ce contexte d'instabilité socioprofessionnelle afin

⁸⁴ Pour une lecture comparative éclairante entre le premier et le deuxième *Terminator*, on lira : S. Meininger, « *Terminator 2 : Technologie et identité sexuelle* », in *Cinémas*, vol. 5, n°3, 1995, pp. 131-150 ; J. P. Telotte, « *The Terminator, Terminator 2, & the Exposed Boy* », in *Journal of Film and Television*, vol. 20, n°2, 1992, pp. 26-34 ; R. Arnold, « Termination of Transformation ? The *Terminator* Films and Recent Changes in the U.S. Auto Industry », in *Film Quarterly*, vol. 52, n°1, 1998, pp. 20-30 ; Doran Larson, « Machine as Messiah : Cyborgs, Morphs, and the American Body Politic », in *Cinema Journal*, vol. 36, n°4, 1997, pp. 57-75.

⁸⁵ Il s'agit en outre de deux succès commerciaux et critiques importants. En plus d'avoir valu à Will Smith une nomination à l'Oscar du meilleur acteur, *The Pursuit of Happiness* a rapporté 163 millions de dollars et était le dixième film le plus profitable de 2006. Avec 223 millions de dollars de recettes, *Wall-E* fut le cinquième plus gros succès de 2008. Il a reçu 6 nominations aux Oscars et a remporté la statuette du meilleur film d'animation.

de faire l'éloge d'une masculinité apte à opérer le passage de la pratique « industrielle » (symbolisée ici par des appareils médicaux que Chris Gardner, le personnage interprété par Will Smith, cherche désespérément à vendre, alors qu'ils sont en voie d'obsolescence) au modèle postindustriel, une masculinité dont les qualités exigées sont le sens relationnel, l'extrême flexibilité, la maîtrise de la fluidité urbaine, la persévérance et la dextérité mentale (traduite par le motif du *Rubik's cube*). A ce titre, *The Pursuit of Happiness* est surtout un film de poursuite, une course contre-la-montre où le héros doit parvenir à changer de temporalité, de rythme, de pratique, à se confronter à la dimension fluide et anonymisante de l'urbanité, pour que sa singularité masculine soit *in fine* naturellement mise en évidence. Ainsi, juste après l'engagement professionnel final qui scelle sa réussite au plan narratif, la dimension hégémonique de la masculinité de Gardner est soulignée par son inscription, *via* un plan d'ensemble, dans la foule de la ville. Là, en plaçant le personnage systématiquement au centre du champ, le travail de la caméra permet de le distinguer de la masse des inconnus qui l'entourent. Frappant dans ses mains, levant légèrement les bras au ciel, Gardner est à la fois partie prenante de cette société et une instance qui en domine le flux par sa volonté et son acuité hors du commun.

Tout à fait en phase avec les codes figuratifs propres à l'imaginaire de la période, *Wall-E* confie à sa machine masculine éponyme une tâche similaire à celle qui est désormais dévolue aux machines-hommes du cinéma hollywoodien de 1996 à 2009 : recréer les conditions de la « fiction dominante » en remasculinisant une société dont les représentants ont été dévirilisés par le caractère artificiel et technique de leur environnement. Ici, après que la terre a été transformée en un immense déversoir à ordures déserté par ses habitants, l'humanité se résume à un navire spatial de croisière dont le capitaine a été rendu aussi inepte, obèse et impotent par la technologie et la culture de masse que l'ensemble de ses passagers. Dans le récit, la tâche du robot Wall-E est en conséquence double : il lui faut remplacer la « nature » (symbolisée par ce qui est représenté comme la dernière plante verte) au cœur de la société américaine afin de rappeler à son capitaine l'origine naturelle de sa supériorité morale et physique et, dans un même temps, réinscrire EVE, le nouvel artefact féminin issu de la technologie postindustrielle, au sein du schéma archaïque de la matrice romantique hétérosexuelle. Dans ce cadre, le caractère à la fois industriel et masculin de Wall-E est bien souligné par ses contours rectilignes, la vétusté de ses matériaux, la visibilité de ses visses, la paire de jumelles qui lui sert d'yeux, la tonalité des sonorités qu'il émet, ses chenilles militaires. En comparaison de Wall-E, EVE est connotée à la fois postindustrielle et féminine *via* son allure lisse et ses courbes fuyantes, sa blancheur immaculée, la forme légèrement en amande de ses yeux, son mode de fonctionnement silencieux, ses technologies *high-tech* et uniformes. Ainsi, conformément à la logique qu'on a pu exposer, en tant que héros désuet et technophobe, seul Wall-E – dont le lien avec la nature est certifié par son contact avec le sol terreux et son

mode d'alimentation solaire – est capable de découvrir et de porter la plante verte, qui est donnée comme l'emblème du pouvoir génésique masculin (comme en témoigne le petit film que le capitaine regarde sur l'Amérique, où le pays se résume à un espace agricole édénique, cultivé par l'homme). Quant à EVE, c'est entre autres choses par la référence répétée à la comédie musicale *Hello Dolly!* (1969), dont le rituel de danse devient un mode de conversion patriarcal emblématique, que le film finit par la soumettre aux charmes de la machine masculine.

4.4. L'immédiateté de la masculinité en réseau

Avant de refermer ce chapitre dédié au héros technophobe, deux questions doivent être encore abordées : les visées propres au type de remédiation que ces films mettent en œuvre et la prégnance du héros technophobe au-delà des frontières de la science-fiction et du film catastrophe.

Concernant le processus de remédiation engagé par les films considérés, il faut d'abord constater que c'est à partir de l'assertion de la dimension hégémonique du héros technophobe qu'il s'opère. Mais à la lecture des pages précédentes, on ne peut qu'être frappé par les contradictions entre le discours technophobe produit par ces films sur la base du parcours de leur héros et la part prise par le progrès technoscientifique dans leur mise en image, notamment dans tout ce qui relève de leurs ambitions attractionnelles, que ce soit les effets spéciaux, le travail sur le son, sur la composition visuelle, sur la musique, le montage ou encore le bruitage. Une aporie d'autant plus troublante que le cinéma de cette seconde vague, dans la continuité, à ce titre, des pratiques de la précédente, recourt de façon encore plus intensive aux effets visuels, notamment digitaux ; et cela, au point d'en faire souvent un argument promotionnel de premier ordre, allant parfois jusqu'à substituer ces effets à la présence d'une star au générique⁸⁶. Pour saisir ce qui est en jeu dans cette contradiction, notamment au niveau des différents plans sur lesquels elle tend à se déployer, je vais m'appuyer sur l'analyse préalable du film qui est le plus exemplaire de cette seconde vague : *The Matrix*⁸⁷.

⁸⁶ Dans son analyse du *blockbuster*, tel qu'il se donne à voir au tournant des années 2000, Thomas Schatz insiste sur le fait que « l'histoire doit permettre d'amener des infographies éblouissantes et des scènes d'action misant sur les effets spéciaux à intervalle régulier. Ces scènes sont méticuleusement calculées en termes de fréquence, d'intensité et d'adaptabilité à d'autres interfaces de médias digitaux. » Voir T. Schatz, « New Hollywood, New Millennium », in Warren Buckland (dir.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, New York & London, Routledge, 2009, p. 33.

⁸⁷ Succès critique considérable lors de sa sortie en avril 1999, *The Matrix* a généré près de 170 millions de dollars de recettes et deux suites sorties consécutivement en 2003.

4.4.1. La Matrice d'un nouvel ordre masculin

Rattaché au genre résolument dystopique de la science-fiction cyberpunk⁸⁸, *The Matrix* raconte l'histoire d'un informaticien (Keanu Reeves) partagé entre son travail de programmeur le jour, qu'il exerce sous le nom de Thomas Anderson, et son activité de *hacker* la nuit, conduite sous le pseudonyme de Neo. Déprimé, le visage souvent livide, en proie à un malaise indicible vis-à-vis du monde qui l'entoure, Neo se voit contacté par un groupe de rebelles qui cherche à le recruter. Son leader, le mystérieux et charismatique Morpheus (Laurence Fishburne), est intimement persuadé que Neo est « l' élu » (*the One*), le sauveur annoncé par l'Oracle (Gloria Foster) qui est appelé à libérer les humains de la prison technologique qu'est la Matrice. Et en effet, comme Morpheus le lui fait découvrir avec l'aide de Trinity (Carrie-Anne Mosse) et de son équipe une fois qu'il les a rejoints, le monde dans lequel Neo vit n'est qu'une illusion savamment entretenue, un programme informatique aux vertus hallucinatoires, directement implanté dans le cortex cérébral et connu sous l'appellation de « Matrice ». Instrument de domination d'une intelligence artificielle qui s'est émancipée de la tutelle des hommes, la Matrice permet à celle-ci et à son armée de machines de réduire l'humain à l'état d'esclave ensommeillé, en usant d'une « simulation neuro-interactive » pour stimuler le cerveau et se nourrir de l'énergie qu'il produit. Autrement dit, la Matrice constitue l'expression terminale du versant paranoïaque du déterminisme technologique : l'aliénation, une relation de pouvoir complètement intervertie, au sens où l'homme se trouve déchu de sa position de sujet, dépouillé de toute autonomie, et contraint, non sans ironie, au rôle d'objet par une technologie qui était censée le servir.

Conformément au schéma programmatique qu'on a postulé, la prise de conscience de Neo, qui intervient à l'issue du premier quart du récit, renvoie de façon sous-textuelle au constat d'une masculinité dont l'hégémonie a été profondément disqualifiée par l'autonomie des machines et le réseau technocratique qui leur est lié. Le rapport d'emblée conflictuel entre Neo et la Matrice concrétise de ce fait une crise d'identité de genre qui forme, en creux, le nœud symbolique de l'intrigue, l'hétérogénéité que le récit va avoir à charge de réduire. Pour être plus précis, le film donne l'occasion de voir que la Matrice a non seulement infantilisé les hommes, qu'elle les a réduits à des fœtus en état de sous-motricité, mais qu'elle les a aussi féminisés, dépossédés de leur singularité, de leur naturalité et de leur capacité d'agir. Rapportée au personnage principal, avant même qu'il prenne pleinement conscience de la nature avilissante de l'environnement dans lequel il évolue, la double menace de féminisation et d'infantilisation qu'induit la Matrice se manifeste de plusieurs manières. Il y a d'abord, sur un mode presque banal, les réprimandes que son supérieur hiérarchique adresse à Neo dans le cadre de son travail chez Metacortex (un nom qui

⁸⁸ Voir S. Bukatman, *Terminal Identity...*

suggère l'influence considérable que les structures technocratiques exercent d'ores et déjà sur son esprit). On trouve ensuite, de façon plus allusive, la dimension fragmentée que lui confère son identité clivée. En effet, le personnage de Neo est pris entre les postures difficilement conciliables de « héros officiel » (Thomas Anderson) et de « héros hors-la-loi » (Neo), entre le fractionnement du binôme prénom-nom et la concision de l'alias – en somme entre l'ancien et le nouveau. Aussi, il apparaît initialement comme un homme tourmenté, incomplet, polarisé, en perte de repères face à un monde qui suscite le trouble et le désarroi chez lui. Enfin, la Matrice est représentée comme un espace enclin à féminiser son corps. Ce danger s'explicite de façon très littérale au terme d'une scène d'interrogatoire à l'imagerie particulièrement dérangeante. Fait prisonnier par les agents vers le début du film, Neo est emmené dans une salle d'interrogatoire où il se voit sommé par Smith d'opter pour son identité de programmeur aux dépens de celle de *hacker*. Refusant d'obtempérer, le personnage est d'abord châtré au plan symbolique par la suppression spontanée de sa bouche, soit de ses facultés de locuteur. Puis il est immobilisé de force par deux agents sur une table, comme dans une scène de viol, et inséminé *via* l'introduction, par le nombril, d'une sorte de petit cylindre électronique qui se mue en un insecte gluant et tentaculaire au moment de le pénétrer. Cette entité, qui constitue déjà en elle-même une transgression entre le culturel et le naturel, le technique et l'organique, redouble cette infraction en mettant à mal l'intégrité corporelle du protagoniste. Assimilé à un cauchemar dont il se réveille aussitôt, cet épisode de viol et de fécondation du corps masculin s'avère pourtant avoir eu lieu. En effet, quelques instants plus tard, lorsque Trinity vient chercher Neo, elle sonde le ventre du personnage par mesure de sécurité afin de vérifier qu'il ne contient pas de « bug ». Créant une nouvelle équivalence entre intrusion technologique et grossesse abjecte, la scène montre le protagoniste se faire débarrasser du corps étranger qui lui avait été implanté grâce à un dispositif technique dont l'allure, notamment l'écran échographique, renvoie à une procédure d'avortement. On peut donc avancer qu'en se trouvant tour à tour réprimandé, menacé, humilié, fragmenté, violé, castré, paralysé, fécondé, que ce soit de façon symbolique ou concrète, dans le premier quart du récit, Neo est montré d'entrée de jeu comme un individu masculin que la société postindustrielle et ses nombreuses expressions ont privé de tout pouvoir réel, de toute prise avérée sur les modalités de son existence.

Concernant la représentation dépréciative qu'il donne de la modernité technologique, *The Matrix* recourt de façon générale aux deux modes de figuration prédominants qu'on a identifiés. Tandis qu'au sein de la Matrice, les machines prennent l'apparence hypermasculine de l'agent Smith et de ses homologues, des programmes ultra-puissants qui sont chargés d'éliminer tout ce qui fait obstacle au bon fonctionnement de cet univers méticuleusement réglé, hors de la Matrice, les machines « retrouvent » les traits hyperféminins d'engins monstrueux, aux membres multiples,

organiques et démesurés, évoluant dans un environnement à leur image : abject, perméable, sombre et aqueux, rempli de bulbes placentaires, de tissus vivants et de bêtes indescriptibles. Partant, on peut avancer que pour réaffirmer sa masculinité hégémonique, Neo doit, à l'instar de Del Spooner (*I, Robot*), de John Connor (*Terminator 3*) et de Jackson Curtis (2012), entamer une quête mythique qui lui permette d'exposer sa supériorité physique et morale ainsi que la naturalité et l'unicité qui les sous-tendent. Tout comme d'autres héros technophobes, il a à répondre à un certain nombre d'exigences : endosser une identité unique et indivisible ; accomplir le parcours initiatique qui va faire de lui un homme ; apparaître comme un être éclairé qui avait pressenti le mal auquel il se confronte et qui, en conséquence, possède toutes les qualités nécessaires pour le défaire ; prouver la puissance de son corps et de son esprit face à la gangue des machines ; asseoir sa position au sommet de la hiérarchie sociale, même en regard de ses plus proches alliés ; et surtout vaincre la modernité technologique en rétablissant la différence des sexes qu'elle met en cause.

Prenons ce dernier aspect comme point de départ et considérons-le, dans la continuité des analyses qui ont été faites, en tant que pierre angulaire de la quête téléologique du protagoniste, l'objectif nodal autour duquel toutes les autres visées s'articulent. On a vu en quoi la modernité technologique niait dès le départ, au sein de la Matrice, la différence des sexes sur le plan du corps et même de l'identité nominale de Neo. Mais qu'en est-il de son fonctionnement propre, en quoi met-il en cause de façon plus large la distinction dyadique des sexes ? Pour tenter de répondre à cette question, on peut envisager avec R. L. Rutsky la double représentation genrée de la technologie, dans et hors de la Matrice, comme l'expression d'un seul et même problème, c'est-à-dire appréhender son premier mode de figuration genré, l'agent Smith (la machine hypermasculine), à la manière d'une tentative de refoulement du second, la Matrice (la machine hyperféminine). Pourvus de la capacité de prendre la place de n'importe quel individu au sein de la Matrice, les agents peuvent être en effet tenus pour des entités qui tendent à transgresser la séparation des sexes en s'octroyant la prérogative de convertir toute personne, indépendamment de son genre, en un être hypermasculin, doté d'une capacité d'agir et seul véritable détenteur de la force légitime dans cet univers. Mais il ne faut pas oublier que les agents sont avant tout des programmes inféodés aux machines. Vus sous cet angle, ils apparaissent donc aussi en tant que manifestation tangible de technologies décrites comme fondamentalement féminines, et qui, en raison de leur nature à la fois supposément artificielle et perturbée, mais aussi de leur avidité de pouvoir, refoulent cette féminité originelle, dénie leur dimension « matricielle » en se faisant passer pour des entités masculines par le biais de la « Matrice ». L'intelligence artificielle qui pilote les machines dans le monde « réel » et la Matrice est, en d'autres termes, une technologie autonome, omnivore et humide, qui s'emploie à se faire passer, par l'entremise de son programme

fictionnel, pour un homme fort et sec ; elle est une machine qui travestit le monde et les lois qui le régissent de sorte à pouvoir créer les conditions de sa masculinisation, de son accès à une posture de prééminence sociale dans le réseau de relations de pouvoir dont elle entretient la fiction (dominante). Qui plus est, cette double configuration tend à renvoyer à une vision uniformément « homosexuelle » des rapports de sexe, avec, d'un côté, les agents qui pénètrent des hommes, comme dans le cas de Neo, et, de l'autre, une Matrice, qui, à l'instar de la Reine dans *Aliens* (1986), se reproduit sans homme, parvient à cloner l'humain sans l'intervention du masculin⁸⁹. On peut par conséquent inférer que le principal dessein de la quête de Neo devrait consister à recréer les conditions d'une hégémonie hétérosexuelle et masculine en exposant ce qui, à ses yeux, constitue une aberration monstrueuse, c'est-à-dire en démontrant la consubstantialité du technologique et de l'organique, soit la nature commune, ostensiblement « malade », à la fois fluide, artificielle et unilatéralement féminine des agents et de la Matrice.

Comme on l'a vu, dans la logique systémique qui est la nôtre, soit de la valence différentielle des genres qu'on a décrite avec Connell, un tel projet s'articule prioritairement à un jeu d'alliance et d'opposition vis-à-vis des différents personnages ou entités filmiques, un jeu de reconfiguration par la voie duquel s'instaure un partage net et hiérarchisé entre le positif et le négatif, le maîtrisé et l'excessif, le pur et l'impur, le naturel et l'artificiel, le masculin et le féminin, une dichotomie qui autorise *in fine* le protagoniste à se positionner « naturellement » au sommet de la pyramide sociale. A ce titre, il est intéressant de relever que, au sein de l'univers manichéen de *The Matrix*, les deux principaux groupes de personnages – les résistants et les machines – s'attachent d'emblée, respectivement, à une part spécifique et exclusive de la double identité de Neo, de sorte que ce dernier est très vite mis devant la nécessité de choisir entre ses deux identités. D'un côté, cela a été évoqué, les machines le mettent en demeure, par l'intermédiaire de l'agent Smith, de préférer la vie rangée et anonyme de Thomas Anderson. De l'autre, Morpheus s'emploie à le convaincre qu'il est et a toujours été Neo, c'est-à-dire le représentant d'une nouvelle masculinité, qui, par la configuration de pratiques et de valeurs de genre qu'elle incarne, apporte un modèle neuf au monde, capable de coexister avec l'omniprésence technologique. Optant « instinctivement » pour la voie tracée par Morpheus, Neo est libéré de la Matrice et instruit à la pratique virtuelle des arts martiaux qui sont censés lui permettre de battre les machines. Mais si Morpheus et Trinity sont les deux principaux vecteurs de l'accession du protagoniste à l'hégémonie masculine, l'aidant à comprendre ce monde, à en saisir la complexité et les modalités, ils n'en demeurent pas moins, eu égard à leurs identités ethnoraciales et de genre

⁸⁹ Sur la figure de la Reine dans *Aliens*, voir : B. Creed, *op. cit.*, p. 51 ; S. Meininger, « Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley dans la trilogie *Alien* », in *Cinemas*, vol. 7, n°1-2, pp. 121-150.

respectives, deux personnages par rapport auxquels Neo se doit également de prendre l'ascendant. Autrement dit, s'il veut s'exhiber comme la norme incontestable en matière de masculinité blanche, de classe moyenne, le héros a non seulement à charge d'attester sa supériorité face aux machines hypermasculines/hyperféminines, mais aussi face aux femmes, aux Noirs et aux représentants des couches inférieures de la société, indépendamment du fait qu'ils sont des personnages positifs ou négatifs du récit.

Dans ce contexte, Morpheus représente une sorte de figure paternelle pour Neo⁹⁰. Campé par Laurence Fishburne, qui apporte au personnage l'aura de théâtralité que sa prestation acclamée dans *Othello* (1995) lui a conférée, il est un homme dont la sagesse, le charisme et la puissance sont signifiés par le minimalisme de ses mouvements et de ses gestes, par sa voix grave, son ton et ses moues ironiques, le côté statuesque que lui donnent ses vêtements en cuir rigide, ses lunettes de soleil opaques ainsi que sa carrure et son corps imposants. Dans son cas, l'opération de verticalisation des rapports de pouvoir que Neo doit entreprendre s'initie à la faveur du tournant narratif que le film amorce à sa moitié. Conduit par Morpheus chez l'Oracle, le jeune prodige apprend qu'un doute sérieux pèse sur sa destinée de sauveur et qu'il n'est sans doute pas l'« élu » que Morpheus voyait en lui. Or, non sans coïncidence, l'Oracle ajoute à cette première prédiction qu'un événement va prochainement l'obliger à choisir entre sa vie et celle de Morpheus, entre la possibilité de sauver son mentor ou lui-même. Par ce double présage, *The Matrix* associe implicitement l'accès à la prédominance masculine de Neo à sa capacité à faire montre d'abnégation d'une part, et à se révéler supérieur à Morpheus – apte à le protéger – d'autre part. D'ailleurs, ce dernier est bientôt fait prisonnier par des agents à cause de la trahison d'un des membres de l'équipe. Et Neo se trouve confronté au choix que l'Oracle lui avait prédit. Convaincu qu'il est maintenant capable de sauver Morpheus, il décide alors d'intégrer la Matrice avec l'aide de Trinity.

A ce titre, il est pertinent de relever que cette décision, qui se fonde sur la « foi » proclamée du protagoniste en lui-même au mépris des dangers qu'il encourt, donne lieu à certaines des scènes d'action les plus spectaculaires du film. Alignant des échanges nourris de coups de feux saisis aux ralentis, sous des angles de prise de vue multiples qui en dilatent le déroulement, des cascades acrobatiques et des combats d'arts martiaux à la virtuosité sidérante, ces quelques scènes sont autant d'occasions de démontrer les nouvelles compétences surhumaines de Neo dans le domaine de la lutte et de la stratégie guerrières. De plus, au moment de mettre sa vie en jeu pour libérer Morpheus, le protagoniste n'hésite pas une seconde à se jeter dans le vide afin de rattraper son

⁹⁰ Le personnage de Tank (Marcus Chong) le dit d'ailleurs pour l'ensemble du groupe lorsque Morpheus est capturé par les agents : « Morpheus, tu es plus qu'un *leader* pour nous, tu es un père. »

mentor dans sa chute. Enfin, un instant après, dans une action dont la symétrie par rapport au sauvetage de Morpheus suggère qu'elle ne doit rien au hasard, Neo se porte au secours de Trinity, qui, de son côté, est sur le point de s'écraser à bord de l'hélicoptère qu'elle pilote. La capacité perceptive hors du commun du héros est alors soulignée par un ralenti qui marque son attention à l'endroit du danger qui guette Trinity. Le double triomphe du protagoniste, qui intervient au terme du troisième quart du film et qui signale le début de son accès tant à la masculinité hégémonique qu'au statut de héros, est accentué *via* l'usage de différents procédés. Par la transition d'une musique d'action, chaotique et syncopée, s'appuyant sur les timbres agressifs des cuivres, à une musique plus lente et grandiose, dont les cors en quintes ascendantes véhiculent une impression d'ouverture et de majesté. Mais aussi par le fait que les plans dans lesquels Neo sauve Trinity, à la force des bras, sont entrecoupés par un plan en travelling avant sur le visage de Tank qui, à la vue de ce spectacle sur son écran, s'exclame : « Je le savais, il est l' élu. » Neo est donc parvenu à substituer l'homme dont la vision suscite la croyance (le Messie) à celui qui a besoin de voir pour croire, comme Saint Thomas (Anderson). L'exploit « miraculeux » qu'il accomplit, qui tend par une reconfiguration des rapports de force à hiérarchiser les relations entre lui et ses adjutant-e-s, vient étayer avec éclat son exceptionnalisme, la singularité de ses compétences et l'unicité de sa personne. En d'autres termes, Neo ressort victorieux du dilemme prophétisé par l'Oracle non parce qu'il était insoluble, mais parce que l'impasse qu'il paraissait constituer était la seule possibilité de production d'un « effet de vérité » qui exalte l'unicité de sa puissance. Comme on l'a déjà vu, l'aptitude à résoudre des contradictions de façon inexplicable, sinon par la surhumanité du héros, ou tout simplement de les ignorer, est une qualité indispensable à l'assertion d'une masculinité hégémonique.

Pourtant, si Neo vole bien dans cette séquence au secours de Trinity et la sauve d'un péril certain, il faut noter que son action ne suffit pas à parachever sa prise d'ascendant symbolique sur elle. D'abord, pour l'accompagner contre son gré, Trinity rappelle à Neo qu'elle est sa supérieure hiérarchique. Ensuite, plusieurs initiatives du héros durant la mission indiquent que celui-ci ne serait pas parvenu à sauver Morpheus sans son assistance. Cet état de dépendance relative vis-à-vis de Trinity engage à un examen plus attentif de cette figure centrale ainsi que de la position de genre complexe qu'elle occupe face au héros. Personnage positif, dont l'allégeance à Morpheus et à son mouvement ne fait pas de doute, Trinity est montrée dès la première scène du film comme une combattante d'exception, une femme puissante et agile avec laquelle seuls les agents rivalisent. De sorte qu'elle apparaît aussi d'emblée, de façon plus ou moins tacite, en tant qu'instance de dénégaration de la différence des sexes, un personnage coriace et androgyne dont les

compétences invalident relativement le caractère ontologique de la suprématie masculine par rapport aux femmes⁹¹. Si ce trait est bien souligné par la résistance spectaculaire qu'elle oppose aux policiers qui essaient de l'arrêter dans la séquence inaugurale, il l'est aussi par l'assurance que lui confèrent le caractère suggestivement sado-masochiste de sa tenue vestimentaire en cuir noir, la pluralité que connote son nom, son ton de voix posé, sa diction claire et rapide, son regard désinhibé ainsi que le style de ses cheveux courts, plaqués en arrière. En outre, le film s'attache à entretenir une forme de proximité ambivalente, spatiale et visuelle, entre elle et Neo, si bien que ce dernier paraît tout à la fois intimidé et attiré par Trinity.

La part de trouble qu'elle suscite chez lui est particulièrement lisible lors de leur première rencontre dans la boîte de nuit. Neo y est présenté de dos, à gauche de l'écran, en retrait par rapport aux autres occupants de la pièce, les bras croisés, appuyé contre un mur, dans un plan en travelling avant qui connote un regard scrutateur. Un raccord dans l'axe sur le côté droit de son visage dénote alors l'intuition d'une présence. Là, l'image suivante montre, en contrechamp, l'arrivée de Trinity d'un pas assuré, lui lançant un « hello, Neo ». Légèrement surpris, le protagoniste demande alors comment elle connaît ce nom. Ce à quoi elle répond : « J'en sais beaucoup sur toi, Neo. » D'emblée, la relation instaurée entre les deux personnages se fonde sur une asymétrie cognitive à l'avantage de Trinity. Du reste, pendant toute la durée de cet échange, le film va multiplier les stratégies connotant sa prééminence sur Neo. Par le savoir dont elle dispose, mais aussi *via* le régime en champ-contrechamp que le film adopte, opposant par exemple des plans rapprochés et frontaux de Trinity, isolée dans le champ, à des plans obliques, en contre-plongée, où Neo, en posture de repli corporel, est mis sans relâche en perspective par rapport au dos athlétique de son interlocutrice en amorce. De plus, la dimension sexuée du rapport de pouvoir qui est mis en place est suggérée par le fait que Neo admet qu'il pensait, sur la base de sa réputation, que Trinity était un homme (« *I thought you were a guy* »). Impassible, elle lui rétorque que c'est le cas de la plupart des hommes (« *most men do* »). Aussi, non seulement Neo en sait-il moins sur elle qu'elle sur lui, mais la simple évocation du nom de Trinity produit chez lui un trouble d'ordre sexué qui l'induit en erreur quant à son identité de genre. Autre détail significatif, lorsque Neo, étonné par les révélations de son interlocutrice, s'exclame « *Jesus !* », Trinity réplique « quoi ? », un peu comme à une interpellation personnelle. Par cette allusion subtile, *The Matrix* paraît insinuer qu'à ce stade du récit, *elle* est le messie⁹². En conséquence, si

⁹¹ Sur l'ambivalence de genre propre au personnage de Trinity et ses effets relatifs aux rapports de *race*, il est utile de lire Theresa L. Geller, « Queering Hollywood's Tough Chick : The Subversions of Sex, Race and Nation in *The Long Kiss Goodnight* and *The Matrix* », in *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 25, n°3, 2004, pp. 8-34.

⁹² *The Matrix* fait régulièrement mention de Jésus en référence à Neo. La première occurrence se produit lorsque Choi (Marc Aden) vient acheter un programme de contrebande à Neo et lui dit : « Alléluia, tu es mon sauveur, mon "Jésus-

Neo veut endosser ce rôle, se montrer conforme à la prophétie, il doit montrer à Trinity qu'il est l' élu et la place de celle-ci est ailleurs. En outre, pour une raison éludée jusqu'au terme du film, c'est toujours à Trinity qu'il est demandé si elle « croit » que Neo est bien l' élu, « *the One* ». Ainsi, dès la première prise de parole du film, un personnage l'interroge pour savoir si elle croit, à l'instar de Morpheus, que Neo est bien « *the One* ». La question se répétera à plusieurs reprises, que ce soit par la voix de Morpheus ou de Cypher (Joe Pantoliano), sans trouver de réponse, suggérant qu'elle incarne la persistance de l'incertitude quant à la véracité de la prophétie et à l'authenticité de la supériorité du personnage. Enfin, cette logique de mise en lumière de Trinity en tant que féminité troublante culmine dans un champ-contrechamp en plans très rapprochés de la scène de rencontre qui, amalgamant sur un mode classique érotisme et sentiment de danger, voit Trinity passer de la proximité à la promiscuité en s'approchant du visage de Neo pour lui parler à l'oreille. Alors que le film soulignait déjà la ressemblance physique des deux personnages, leurs visages se confondent là pratiquement l'un dans l'autre, unifiés par l'atmosphère sombre des lieux. Et Trinity de lui dire :

- *Je sais pourquoi tu es là, Neo. Je sais ce que tu as fait et pourquoi tu dors à peine. Je sais pourquoi tu vis seul et pourquoi, nuit après nuit, tu restes seul, devant ton ordinateur. Tu le cherches. Je le sais parce que je cherchais la même chose à une époque. Et quand il m'a trouvé, il m'a dit que ce n'était pas vraiment lui que je cherchais, mais une réponse. C'est la question qui nous fait avancer, Neo. C'est la question qui t'a amené ici. Tu connais la question, tout comme moi.*
- *Qu'est-ce que la Matrice ?*
- *La réponse existe, Neo. Elle te cherche et elle te trouvera, si tu le veux bien.*

La nature polysémique du propos tenu par Trinity retient ici l'attention. En effet, au-delà de son contenu manifeste, il fait écho à un double savoir sur le sujet masculin. Il correspond d'abord à une forme de mise en garde prototypique et culpabilisante de la mère au fils, puis renvoie à la nécessité de la recherche œdipienne d'une figure masculine tutélaire (« le ») permettant d'affronter la Matrice, c'est-à-dire de faire face au mystère du corps maternel qu'elle représente, le lieu de la féminité toute-puissante dont Melanie Klein et Julia Kristeva ont bien montré qu'il peut aussi être, pour la masculinité, celui de la perte de tous les repères. Ou plutôt devrait-on dire, le lieu de tous les dangers qu'induit l'absence de ce que la culture américaine définit traditionnellement comme féminin, comme *la Femme*. Car ce qu'il y a en fait de profondément

Christ personnel” », juste avant de lui conseiller de façon prophétique, à la vue de sa mauvaise mine, de se déconnecter [unplug].

inquiétant pour Neo, en regard des deux actualisations principales de la féminité auxquelles le film le confronte – Trinity et la Matrice (si on exclut l'Oracle) –, et en particulier si l'on considère l'attirance qu'il semble simultanément éprouver à l'endroit de Trinity et de la technologie, c'est leur propension définie comme perturbatrice à ne pas se conformer aux codes usuels de la féminité qui, comme on l'a vu, garantissent seuls la possibilité d'existence de son identité masculine.

De façon plus intéressante encore, *The Matrix* insiste sur ce point par l'intermédiaire d'un réseau de références fines mais perceptibles à *Vertigo* (1958), film dont Garry Leonard a fort justement relevé qu'il avait trait, à un niveau sous-textuel, au danger de féminisation qu'encourt le sujet masculin au sein d'un univers où « la femme est dans l'impossibilité d'occuper l'espace que la culture désigne comme "féminin". »⁹³ Effectivement, ainsi qu'il le souligne dans une perspective lacanienne, le vertige identitaire auquel Scottie Ferguson (James Stewart) est en proie procède, paradoxalement, de la quête même que le personnage entame dans l'optique de découvrir le féminin éternel qui lui permettra de se considérer masculin. Mais ce faisant, en cherchant une féminité « qu'il a dessinée lui-même », Scottie prend le risque de « glisser dans un espace féminin » qui lui révèle le caractère construit de sa masculinité, qui le ramène sans relâche au doute qu'il éprouve à l'égard de la naturalité de sa propre identité sexuée⁹⁴. Dans *The Matrix*, le renvoi à *Vertigo* se produit selon deux modes. D'une manière ponctuelle d'abord, lors de la poursuite sur les toits durant laquelle Trinity se fait pourchasser par des policiers et un agent. Alors que le film d'Hitchcock débutait par un travelling arrière partant de l'escalier et laissant ensuite l'espace se déployer, juste avant que le malfaiteur et les policiers courent en direction de la caméra jusqu'à sortir du champ, le film des frères Wachowski reproduit assez clairement cette mise en image à la différence près qu'il utilise cette fois un travelling avant pour aller à la rencontre des personnages partant de l'escalier. En outre, il y a le plan où, quelques secondes plus tard, en référence à l'accident de Scottie, on aperçoit un policier s'agripper à un rebord de toit après avoir essayé d'y sauter. Mais *The Matrix* se réfère aussi à *Vertigo* de façon plus diffuse et littérale à travers la sensation de vertige que ressent Neo pendant les trois quarts du film. C'est notamment le cas dans la scène du début où le protagoniste s'aventure à l'extérieur du gratte-ciel dans lequel il travaille afin d'échapper aux agents venus l'arrêter. Tentant de contourner l'angle de l'immeuble, Neo est pris d'une violente crise de vertige signifiée par une alternance entre des plans subjectifs vacillants, des plans en plongée et des plans en contre-plongée, qui, parfois de façon combinée au sein d'un même mouvement d'appareil, accentuent l'impression de hauteur et

⁹³ Garry M. Leonard, « A Fall from Grace : The Fragmentation of Masculine Subjectivity and the Impossibility of Femininity in Hitchcock's *Vertigo* », in *American Imago*, 1990, vol. 47, n°3-4, p. 271.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 272.

de perte d'équilibre qu'il expérimente face au vide. Rendu momentanément impuissant par cette phobie, diminué dans sa capacité d'agir, Neo est alors capturé par les agents.

Les références à *Vertigo* produisent ainsi un nouvel effet de sens au sein de *The Matrix*. En associant la volonté de s'affranchir de l'omniprésence technologique à une sensation irréprensible de vertige, le film met cette volonté en exergue comme une prise de risque de la part du sujet masculin, celui de chuter dans un espace désingularisant et réifiant, de s'abîmer dans une Matrice, qui, par les liens privilégiés que ses propriétés entretiennent avec une conception inquiétante de la féminité et de la maternité, promet de priver le protagoniste de l'accès à la masculinité. Or, c'est précisément le contraire que le discours du film finit par soutenir : tenter de sortir de la Matrice, essayer de s'affranchir de la servitude de la technologie qui la constitue est l'exigence primordiale à l'assertion de la masculinité. D'ailleurs, le vertige forme un enjeu si déterminant pour l'expression de la singularité messianique de Neo qu'une des épreuves les plus importantes qu'il ait à surmonter consiste à accomplir des sauts d'une longueur et d'une hauteur démesurées au sein de la Matrice. A ce titre, on peut ajouter que la nécessité de maîtriser ce vertige peut aussi être considérée de façon très littérale, dans le sens où cette phobie ne pointe pas simplement la peur du vide, mais également celle de la hauteur. Apprendre à ne plus être sujet au vertige, c'est aussi, pour Neo, se faire à l'idée du destin qui lui est prophétisé : celui de se retrouver au-dessus des autres, de les commander. En surmontant son vertige, en parvenant à bondir d'un endroit à l'autre dans l'ignorance souveraine des dangers encourus, Neo ne dépasse pas seulement, au plan symbolique, la peur du vide créé par des femmes qui n'occuperaient pas « leur place », il affirme également de façon péremptoire sa prérogative à dominer et à remanier le monde, c'est-à-dire à réinstaurer un ordre naturel en se plaçant aux origines de cette société. Etre un homme, dans une culture de la « modernité liquide » telle que *The Matrix*, revient à réussir à infléchir les codes d'un espace social qui s'est censément trouvé dénaturé, féminisé par l'essor technoscientifique. Et cette performance se traduit en priorité, de façon imaginaire, par l'aptitude à échapper aux lois de la gravité, la prédisposition à se soustraire à la pesanteur technologique et donc matérielle du monde. Tandis que la poursuite inaugurale sur les toits magnifie par un effet de ralenti le bond spectaculaire effectué par Trinity, à partir du dernier tiers du métrage, que ce soit lors du sauvetage de Morpheus ou de ses affrontements avec les agents, c'est à Neo que le film octroie l'apanage des ralentis propres à célébrer ses sauts vertigineux. De sorte que, dans une logique corrélatrice sans grand suspense, la subordination de Trinity au pouvoir du héros *via* le schéma usuel de la romance hétérosexuelle ne tarde pas à emboîter le pas de la mise en valeur de ces prouesses aériennes.

A cet égard, l'agencement des événements dans la scène d'affrontement final entre Neo et l'agent Smith semble symptomatique du rôle clé assigné à Trinity au sein de l'écheveau de relations interpersonnelles de genre déployées par le film et de leurs conséquences sur les rapports de pouvoir. A la fin du film, Neo est sur le point d'échapper aux agents lorsqu'il se fait abattre froidement par Smith, de plusieurs balles dans le torse. Donné pour mort, il emporte avec lui les derniers espoirs d'une émancipation humaine du joug des machines. A ce moment, Trinity, qui se trouve devant son corps réel, fait une déclaration qui change radicalement le cours des événements. Ayant déjà adopté une attitude plus conforme à ce que la culture étasunienne désigne comme « féminin », veillant à lui prodiguer des soins pendant qu'il combat dans la Matrice, elle lui déclare qu'il ne peut pas mourir parce que l'Oracle lui avait prédit qu'elle tomberait amoureuse de l' élu et qu'elle *est* amoureuse de lui. A cela, elle ajoute que si elle a différé cet aveu, c'est parce qu'elle en avait peur. S'ensuit un baiser décomposé en trois plans, qui, à la faveur d'une rupture de la règle classique des 180°, d'un jaillissement intense d'étincelles et de l'adjonction d'une musique clairement lyrique, souligne le caractère extraordinaire de la résurrection de Neo et la reconfiguration verticale des rapports de pouvoir qui s'opère simultanément⁹⁵. C'est donc encore une fois la réintroduction de la norme hétérosexuelle et une attitude de repentance féminine dans le récit qui crée les conditions de la possibilité de la masculinité toute-puissante. Ainsi réassignée à une posture plus ostensiblement sentimentale et vulnérable à la fois, Trinity redonne littéralement vie à Neo par son aveu et sa foi, lui permettant enfin d'occuper la place démiurgique qui lui était promise depuis le début du récit⁹⁶. En même temps, le syllogisme qui est mis dans sa bouche est très intéressant (« on m'a prédit que je tomberais amoureuse de l' élu, je suis amoureuse de toi, tu es donc l' élu »), puisque, avec peut-être

⁹⁵ On trouve un schéma sentimental identique à celui de *The Matrix* dans *Transformers 2* (qui fait d'ailleurs référence au film des frères Wachowski en utilisant le terme de « Matrice » pour désigner son « MacGuffin »), où la question de savoir lequel des deux amants va verbaliser son amour pour l'autre en premier – et donc afficher sa dépendance – constitue un enjeu narratif déterminant. Placée devant la dépouille de Sam (Shia LaBeouf) à la fin du film, sa partenaire, Mikaela (Megan Fox), lui avoue finalement, en larmes, qu'elle l'aime, comme pour le ramener à la vie (juste avant d'ajouter, en désespoir de cause, qu'elle « a besoin » de lui). De façon opportune, cet aveu coïncide avec une scène semi-onirique dans laquelle les « Primes », sortes de Pères fondateurs de l'ordre robotique, reconnaissent à Sam, momentanément défunt, la supériorité de son statut, lui déclarant qu'il a combattu pour Optimus « avec courage et sacrifice, les vraies vertus d'un leader, un *leader* digne de leur secret. » Pour le récompenser donc, les ancêtres technologiques lui confient que « la matrice du pouvoir » [*the matrix of leadership*], l'objet qui est en sa possession, est à même de donner la vie. Ressuscité, dorénavant détenteur d'un pouvoir génésique qui n'implique pas d'alliance avec le féminin, le jeune héros redonne alors vie à son homologue robotique afin qu'il puisse anéantir leurs ennemis. Il est par ailleurs intéressant de relever, une nouvelle fois, le caractère ouvertement contradictoire du discours qui marque l'accès de Sam à l'hégémonie masculine. En effet, le message délivré par les « Primes » à Sam stipule en premier lieu que cette matrice « ne se trouve pas, mais qu'elle se gagne », pour préciser juste après, de façon significative, que son usage « est et a toujours été » le destin du personnage.

⁹⁶ Après avoir traité des dangers liés à la proximité de Trinity d'avec Neo dans son premier opus, la trilogie abordera avec *The Matrix Reloaded* une problématique inverse, soit celle de la difficulté à se séparer du féminin. Hanté, à l'instar d'Anakin Skywalker, par un cauchemar récurrent où il voit Trinity mourir, Neo finira par résoudre cette tension en parvenant à redonner vie, d'un geste de la main, au corps inerte de Trinity, touché par une balle. Se faisant, il réalise le pouvoir génésique qui est le sien, soit celui d'enfanter sans contact avec la femme et donc de s'autosuffire.

plus d'évidence qu'ailleurs, il met en exergue le principe de réitération indispensable à l'essentialisation de la masculinité. D'une part, il parachève la mise en place de la chaîne citationnelle « christique », du mythe du sauveur, qui permet de naturaliser et de poursuivre, sans la moindre justification narrative, l'accès de Neo au statut de héros. Et d'autre part, non sans lien, il reconduit, sur un mode mélodramatique appuyé, *via* une reconnaissance « trop tardive » de ce que le héros aurait toujours été, la logique déterministe qui avait déjà permis au protagoniste d'échapper à la mort. En effet, quelques scènes plus tôt, au moment où il s'apprête à débrancher Neo de sa connexion à la Matrice pour le tuer, Cypher – le traître qui représente une masculinité égoïste, régressive et *working-class*, souhaitant être réintégré à la Matrice – déclare qu'il faudrait un miracle, étant donné son statut d'élite, pour qu'il en réchappe. Or, c'est bien ce qui se produit, puisque, à cet instant, Cypher se fait occire par un rescapé du carnage qu'il a perpétré. En ce sens, les événements narratifs qui concernent Neo sont toujours en conformité avec la logique essentialiste qu'on a exposée, puisqu'ils ne sont jamais porteurs d'une information neuve qui justifierait l'évolution du personnage, mais de confirmations de ce qui avait été annoncé ou suggéré au préalable. Et il en va de même des sentiments de Trinity à son égard : anticipés par l'Oracle, ils prennent un caractère inéluctable qui témoigne de l'inévitabilité du triomphe du protagoniste, en même temps que de la dimension relationnelle des rôles de genre incarnés par les personnages. Neo ne peut accéder à l'hégémonie masculine avant que Trinity ne change de positionnement genré et l'autorise, par là, à incarner l'expression essentielle de l'hétérosexualité masculine. A cet égard, la prophétie de l'Oracle est clairement performative, puisqu'il suffit de l'admettre pour ouvrir la voie à son accomplissement.

Repourvu de sa capacité d'agir, restauré dans sa subjectivité masculine par l'élimination miraculeuse de Cypher, la subordination de Morpheus et l'adoption d'une identité plus conventionnellement féminine par Trinity, Neo peut alors, enfin, percevoir la Matrice et ses agents pour ce qu'ils sont : une seule et même entité technologique uniforme, constituée d'une série contiguë de fines colonnades de codes verdâtres dont la fluidité organique trahit leur nature pathologiquement féminine⁹⁷. Le héros ne s'y trompe pas du reste, puisque après avoir arrêté d'un mot les balles qui filaient sur lui selon des trajectoires dessinées par des ondes virtuelles, il constate dans un plan subjectif la dimension proprement fluide et foncièrement codée de cet univers, l'indistinction matérielle fondamentale entre les agents et leur ancrage situationnel. Du point de vue de Neo, tout n'est plus que circulation de lignes de code verdoyantes. Prenant

⁹⁷ A noter que cette unité entre le monde matriciel et ses composants est suggérée *via* deux partis-pris remarquables ; et cela, dès le début du film. D'une part, tous les plans relatifs à cet univers sont uniformisés par une photographie à dominante verdâtre, qui renvoie à la couleur des codes informatiques mis en image par le film. D'autre part, chaque transition d'un espace à un autre, au sein de la Matrice, s'opère à la faveur d'un morphing ou d'autres procédés qui insinuent une forme de contiguïté artificielle entre ces espaces.

conscience de la dimension « féminine » de ses ennemis, il fonce alors sur Smith et le pénètre tout entier par l'abdomen, inversant ainsi l'acte de violation et d'insémination féminisant perpétré sur lui au début du film⁹⁸. Cette pénétration de Neo produit une tension entre un masculin authentique et un masculin travesti qui révèle rapidement l'aspect monstrueux et abject de l'agent. Ses membres et son visage déformés sous la pression de la présence endogène de Neo, Smith se distord et se fragmente jusqu'à éclater. *The Matrix* contraste ainsi l'unicité toute-puissante de l'armure corporelle de l'être impénétrable et masculin qui peut s'introduire sans crainte dans la machine, avec la fébrilité et la perméabilité de l'homme électronique, un agent dont l'hypermasculinité violente n'était en fait qu'une illusion, le signe outrancier de ce qui apparaît en définitive comme une incapacité à véritablement refouler sa féminité⁹⁹. A l'opposé, Neo figure l'homme capable de maîtriser tous les fluides (les lignes de codes du programme, les balles, etc.) et dont le corps dorénavant fait office de loi : après avoir détruit Smith, il tend ses muscles d'une façon telle que les murs autour de lui se mettent à se courber dans les proportions de son déploiement musculaire.

Mais dans ce registre, la mise en relation de la première et de la dernière séquences du film est encore plus évocatrice. *The Matrix* débute par une pluie verticale de codes chiffrés sur un écran noir, avec un échange verbal en voix *off* entre Trinity et Cypher. S'engage alors un travelling avant vers un zéro, au centre duquel le point de vue s'enfonce, donnant l'impression de pénétrer dans un espace obscur et inquiétant. La dernière séquence du métrage reprend cette composition visuelle, mais en substituant la voix de Neo à celles de la femme et du traître. De plus, cette fois, la cascade de codes s'interrompt sous le coup du discours en voix-over du personnage et l'expression « *SYSTEM FAILURE* » (« erreur de système ») apparaît au centre de l'écran. A ce moment qui, en termes lacaniens, marque l'accession du sujet au langage et son entrée dans l'ordre du Symbolique, la caméra amorce un mouvement de travelling avant et finit par passer entre le « M » de *system* et le « F » de *failure*, c'est-à-dire dans le seul espace qui sépare les deux mots, mais surtout entre les deux lettres qui tendent à désigner le masculin et le féminin (*Male* et *Female*). Par son action vocale et son intercession, le héros est donc non seulement parvenu à accéder à la position de sujet masculin *via* le contrôle du flux électronique de la Matrice, la possibilité d'en interrompre le cours, mais aussi à y subdiviser le masculin et le féminin, à réaffirmer la différence dyadique des sexes qui, désormais, sous-tend la légitimité de sa suprématie masculine. C'est pourquoi Neo est l' élu, il est le seul à pouvoir faire « un » avec la

⁹⁸ J'emprunte cette observation à A. Samuel Kimball, « Conceptions and Contraceptions of the Future : *Terminator 2*, *The Matrix* , and *Alien Resurrection* », in *Camera Obscura*, 50, vol. 17, n°2, 2002, p. 92.

⁹⁹ On pense notamment au personnage de Ash (Ian Holm) dans *Alien* (1979), dont la collusion avec la technologie féminine du monstre est révélée par l'émission du liquide blanchâtre endogène qui le compose.

Matrice : véritablement hégémonique, son identité sexuée n'est en aucun cas altérée ou mise à mal par le pouvoir réifiant de ce dispositif technologique ou du système capitaliste tardif auquel il renvoie¹⁰⁰. Au « couloir » clos et étouffant du début, le film a substitué l'ouverture vers un jour nouveau, un jour dans lequel l'homme blanc de classe moyenne dispose seul de la parole, maîtrise la technologie et échappe à la pesanteur matérielle comme au vertige de sa féminisation. En conformité avec l'idéologie messianique du film (qui montre combien la légitimation de la fiction dominante est affaire de croyance), Neo monte à la fin au ciel, s'envolant au-dessus de la ville, dans l'ultime plan du film. Soi-disant affranchi de sa crainte du vide et de sa dépendance vis-à-vis des machines, il domine maintenant littéralement le monde.

En raison de la place très importante que *The Matrix* accorde à la question du rapport à la technologie et à sa connotation féminine, on peut avancer que le personnage de Neo incarne une tentative particulièrement éclatante d'adaptation au contexte de la « modernité liquide ». Il forme une configuration de pratiques et de valeurs de genre qui se veut inédite, dans le sens où le récit vise à redéfinir à neuf la subjectivité d'un homme métropolitain désormais sédentarisé par son rapport intensif à la technologie, d'un individu postindustriel pris entre les idéaux corporels, voire physiocratiques, les fondements naturels de la masculinité d'antan, et les exigences « cérébrale » et d'ubiquité de la société contemporaine. *The Matrix* tente ainsi de résoudre les contradictions et les difficultés qu'éprouvent des sujets décentrés, cherchant à se structurer comme masculin, à se sentir puissants physiquement et légitimés au plan culturel, alors qu'ils passent une partie croissante de leur temps à rester immobiles, à « surfer » sur le web, à regarder la télévision ou à travailler assis, juchés devant un ordinateur, les yeux rivés à leurs écrans. Et Neo suture cette aporie en érigeant un équilibre entre le corps et l'esprit, puisque les exploits de son corps (dans la Matrice), l'exposition de sa cuirasse impénétrable, sont donnés en tant qu'expression manifeste de la supériorité de son esprit (assis dans sa chaise, le cerveau connecté au réseau). Pour être plus précis, il est parvenu à faire des prouesses de son corps virtuel, le signe absolu de sa puissance réelle.

4.4.2. La remédiation comme mode d'essentialisation : de l'effet spécial à l'affect spécial

La victoire de Neo sur ce monde déréalisé par une culture de masse dépeinte comme « matricielle » amène inévitablement, comme on l'a annoncé, à s'interroger sur les modalités de la double valorisation, a priori contradictoire, de la masculinité naturelle du héros et des technologies filmiques qui la mettent en jeu, soit à la question de la nature du processus de

¹⁰⁰ Rappelons que, outre l'allure des agents Smith, qui est évocatrice des *golden boys* des années 1980, le surnom significatif de Cypher est Reagan, le président qui est le plus directement associé aux politiques de dérégulation du marché américain.

remédiation qu'opère le film. A un niveau strictement diégétique, cet aspect a été remarquablement traité par Daniel Tripp dans un article qui inscrit l'arc narratif du protagoniste de *The Matrix*, mais aussi de ceux de quelques autres films du tournant du millénaire tels que *Dark City* (1998), *Fight Club* (1999) et *American Beauty* (1999), au sein d'un paradigme du « réveil », d'un récit d'« épiphanie masculine » prototypique, par la voie duquel le héros est conduit à s'émanciper de « l'existence automatisée et simulée » qu'il mène¹⁰¹. Selon Tripp :

« [L]es craintes relatives à l'impact de notre culture postindustrielle, saturée de médias, sur la subjectivité masculine se sont immanquablement intensifiées avec la prolifération de ces médias et des médiations dans la culture américaine depuis les années 1960. »¹⁰²

En sorte que, d'après lui, comme pour moi à l'échelle de la présente étude, les films précités sont symptomatiques d'une propension de plus en plus marquée à mettre en scène des histoires d'hommes, qui, prenant conscience de la situation d'aliénation dans laquelle ils se trouvent, du caractère routinier ou plutôt « mécanisé » de la vie qu'ils mènent, se rebellent contre l'artificialité des forces qui « déterminent leurs désirs » et contrôlent leur quotidien, en vue de découvrir qui ils sont vraiment, quelle est la vérité profonde de leur être, au demeurant fatalement masculin¹⁰³. Ce faisant, ces réalisations recourraient au processus de remédiation décrit par Bolter et Grusin afin de souligner l'immédiateté de l'expérience que leurs protagonistes parviennent *in fine* à atteindre et restituer. Par exemple, à l'instar de John Murdoch dans *Dark City*, Neo doit se mettre en concurrence avec « les machines – [...] la Matrice [...] – pour donner le sentiment qu'[il] peut transcender la médiation, éprouver sa capacité d'agir sur le réel et occuper un espace où la masculinité n'est plus mise à mal par des structures externes. »¹⁰⁴ En outre, tout comme je le soulignais à partir des travaux de Linda Williams, de Steve Neale et de Richard Dyer (*cf.* 1.1, 2.6), Tripp insiste sur le fait que ce rapprochement entre la machine et le masculin engage toujours le risque de dévoiler que la masculinité est, elle aussi, une « matrice », qu'elle est « une simulation fantasmatique, générée artificiellement. »¹⁰⁵ Dès lors, l'identité de sexe élaborée initialement par ces films, et notamment dans *The Matrix*, fonctionnerait « comme une forme d'hypermédiation qui cherche à suturer l'aliénation interne que le sujet ressent vis-à-vis de lui-même et lui procurer l'illusion d'une subjectivité immédiate, essentielle et naturelle. »¹⁰⁶ Autrement dit, si *The Matrix*, *Dark City*, *Fight Club* et *American Beauty* tendent bien, dans un premier temps, à pointer

¹⁰¹ Daniel Tripp, « “Wake Up” : Narratives of Masculine Epiphany in Millennial Cinema », in *Quarterly Review of Film and Video*, n°22, 2005, p. 181.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 186-187.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 181.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 185-186.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 186.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 187.

l'artificialité de l'identité genrée de leur protagoniste par le biais d'une analogie avec la technologie, la culture des corporations ou la société de consommation, c'est pour mieux ensuite « continuer à aménager de nouvelles structures ontologiques, de nouveaux fantasmes », et réaffirmer la dimension transcendante de la configuration de genre qu'ils finissent par célébrer « inexplicablement »¹⁰⁷. C'est une dialectique à propos de laquelle Christian Metz a rappelé, en son temps, qu'elle participe plus d'un régime de croyance que de savoir. Revenant sur certains des « sous-codes cinématographiques » propres à « inscrire le désaveu » au sein des films, comme les films « rêvés » ou les commentaires en voix-over, le sémiologue dit d'une telle stratégie que :

« Par la distance qu'elle met entre l'action et nous, elle conforte notre sentiment de n'être pas dupes de cette action : ainsi rassurés (derrière le rempart), nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes (c'est le propre des distanciations naïves que de se résoudre en alibis). – Il y a également tous les “films dans le film”, qui viennent démultiplier la mécanique de notre croyance-incroyance et l'ancrer plus profondément, puisqu'à plusieurs étages : le film inclus était illusion, c'est donc que le film incluant (le film tout court) ne l'était pas, ou l'était un peu moins. »¹⁰⁸

La description que fait Metz de ces sous-codes et des effets qu'ils sont susceptibles de produire entre bien en résonance avec le paradigme du « réveil » évoqué par Daniel Tripp. Il rend compte du travail d'ordre général des films qui nous intéressent : la dénonciation d'un rêve machinique, la révélation d'un état de somnambulisme dans l'optique d'en faire advenir un autre, plus profond et transparent, de créer les conditions d'un second rêve d'autant plus redoutable qu'il n'est pas ou moins perçu comme tel.

Si l'on s'en tient à *The Matrix*, bien que la juxtaposition diégétique avec les machines que mobilise Tripp suffise effectivement à rappeler la dimension *médiate* de l'identité sexuée du protagoniste, elle n'est à mon avis pas seule à y participer. En effet, il me semble qu'on peut pousser la réflexion sur cette question de remédiation, de sorte à ce qu'elle en vienne à éclairer en retour la spécificité des mécanismes qui lui sont sous-jacents. Comme on a eu l'occasion de le dire, la mise en évidence du caractère construit de la masculinité procède également de la relation particulièrement contradictoire qui se noue entre le discours à la fois technophobe, masculiniste et superficiellement anti-capitaliste élaboré par le film et les modalités d'actualisation de ce dernier, c'est-à-dire les nombreux procédés techniques et communicationnels qui sous-tendent sa production et la part considérable d'émerveillement technologique sur lequel reposent ses séquences attractionnelles. D'ailleurs, on peut affirmer que, dans ce registre, *The Matrix* constitue

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 188.

¹⁰⁸ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 1993 [1977], pp. 100-101.

un cas emblématique à trois égards au moins. D'abord, ainsi qu'on l'a vu, son héros s'avère, davantage encore que ses homologues contemporains, profondément technophobe, dans le sens où la démonstration de la naturalité de sa suprématie procède d'une récusation nette de toute modernité technologique. Ensuite, alors que Del Spooner et John Connor s'alliaient à des robots relativement perfectionnés, la seule technologie que Neo et le groupe de rebelles valorisent est le téléphone. Et pas n'importe quel appareil, puisque, dans l'écrasante majorité de ses représentations positives, celui-ci se voit conférer une allure surannée, loin des téléphones mobiles sophistiqués de son temps. Enfin, même si l'histoire racontée par le film paraît avoir suscité un intérêt certain auprès de ses spectatrices et spectateurs, comme en témoignent les nombreuses spéculations interprétatives qui s'en sont suivies dans la presse et sur Internet, il faut constater que *The Matrix* a surtout été salué pour ses prouesses techniques et notamment l'inventivité et la qualité de ses effets spéciaux. A cet égard, on peut évoquer la critique du quotidien spécialisé *Variety*, qui commençait par « [e]ffets spéciaux 10, scénario 0 pour "The Matrix" », tandis que le *New York Times* parlait d'une « tornade d'effets spéciaux », que l'hebdomadaire *Newsweek* titrait sur un mélange « d'effets spéciaux dernier cri et de séquences de kung-fu excitantes » et que Roger Ebert, critique vedette du *Chicago Sun-Times*, y voyait « une cyberaventure éblouissante, pleine de mouvements excitants, mais qui retourne aux formules juste au moment où elle devient intéressante. »¹⁰⁹ En outre, au plan des récompenses attribuées par l'industrie, le film a avant tout été célébré pour ses qualités techniques et spectaculaires. Lors de la cérémonie des Oscars, alors qu'elle était en compétition avec *Star Wars, Episode I : The Phantom Menace*, la réalisation des frères Wachowski a ainsi raflé les quatre statuettes « techniques » pour lesquelles elle avait été nommée : meilleurs effets spéciaux, meilleur son, meilleur montage sonore, meilleur montage. Pour finir, *The Matrix* est aussi réputé pour avoir été à l'origine du perfectionnement et de la popularisation d'un effet spécial jusque-là peu usité, surnommé « *bullet time* », dans le cadre duquel l'action peut être provisoirement figée ou ralentie, tandis que la caméra reste libre de la saisir sous tous les angles de prise de vue possibles.

Le discours technophobe construit par le film, à l'instar des autres productions contemporaines évoquées, est donc d'autant plus propre à surprendre qu'il s'articule à une réalisation résolument technologique, appréhendée et même ovationnée comme telle, dans un contexte national marqué par un important essor technoscientifique. Pour éclairer la nature de cette contradiction et la dynamique qui l'anime, il faut revenir sur le concept de remédiation lorsqu'il s'applique à des questions de genre (*gender*). Dans leur ouvrage, Bolter et Grusin explorent les fondements de la

¹⁰⁹ Todd McCarthy, « The Matrix », in *Variety*, Monday, March 29th, 1999 ; Janet Maslin, « "The Matrix": The Reality Is All Virtual and Densely Complicated », in *The New York Times*, March 31st, 1999 ; N'gai Croal, « Maximising The Matrix », in *Newsweek*, April 19th, 1999 ; Roger Ebert, « The Matrix », in *Chicago Sun-Times*, March 31st, 1999.

contradiction entre ces tendances technophiles et technophobes en les ramenant à la propension du cinéma hollywoodien, révélée par Laura Mulvey, à construire une subjectivité masculine. L'exigence d'immédiateté naturelle propre à la conception dominante du masculin assigne alors à cette subjectivité la place du pôle technophobe – de l'instance à laquelle le rôle prépondérant joué par la technologie pose problème – dans la confrontation à la question de sa prise en charge par un médium ostensiblement technologique :

« [S]i le regard masculin [*male gaze*] relève exclusivement d'une activité de contrôle et de possession, la question demeure de savoir si un tel regard peut être maintenu dans les médias visuels contemporains, qui se remédient [*remediating*] constamment les uns les autres et nous rappellent par là la futilité qu'il y a à croire qu'une technologie représentationnelle peut complètement s'occulter elle-même. On est en droit de se demander si le regard masculin a jamais été représenté de façon non problématique, même dans des médias en apparence transparents. »¹¹⁰

Les deux chercheurs retournent, en d'autres termes, à la question, que l'on peut qualifier de récurrente, de savoir comment la masculinité pourrait se donner comme immédiate, au sein d'une pratique signifiante, qui, de tout temps, apparaît inévitablement médiante. Face à cette tension, Bolter et Grusin finissent par conclure que, de la même manière que l'homosexualité est, selon Judith Butler, indispensable à la définition culturelle de l'hétérosexualité (et *The Matrix* le démontre), au point où elle la précède, « l'hypermédiation » est essentielle à l'instauration de l'immédiateté médiatique :

« [L]a perspective linéaire, qui met en œuvre le regard masculin et hétérosexuel, dépend de l'hypermédiation, qui est définie comme une façon « non-naturelle » de regarder le monde. En tant que somme de tous les modes de représentation non-naturels, l'hypermédiation peut être utilisée en vue de justifier l'immédiateté de la perspective linéaire. »¹¹¹

L'hypermédiation, dans l'adresse permanente qu'elle représente pour l'utilisateur/spectateur, deviendrait de ce fait l'« abject » intériorisé de l'immédiateté, son altérité irréductible. Du coup, plutôt que de penser le rapport entre la teneur du discours d'un film comme *The Matrix* et ses modalités d'expression de manière purement contradictoire, le constat des auteurs invite à l'envisager de façon complémentaire. Or, en cela, il s'inscrit dans la continuité des enseignements prodigués par Jackson Lears au sujet du sentiment anti-moderne caractéristique de la fin du XIX^e siècle. En effet, il faut se rappeler que pour Lears, les positions anti-modernes de l'époque sont principielles et non finales. Elles constituent une façon relativement superficielle, complexe et déplacée, eu égard à la priorité accordée par les acteurs du champ à leurs intérêts de classe et à

¹¹⁰ J. D. Bolter, R. Grusin, *op. cit.*, p. 83.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 84.

leur bien-être personnel, de consentir au bout du compte à la modernisation. A ce titre, il fait le constat suivant :

« L'intérêt de l'avant-garde pour une expérience authentique, comme celle des médiévistes et des orientalistes, s'est fréquemment mêlée à une version plus lisse de la culture moderne, qui met l'accent sur l'épanouissement personnel et la gratification immédiate. Superficiellement opposés, les anti-modernes, les avant-gardistes et les publicitaires ont souvent été des frères de sang. »¹¹²

Andreas Huyssen reconduit, en un sens, ce point de vue dans l'examen qu'il mène des rapports, en apparence éminemment contradictoires, entre l'esthétique moderniste, ou plutôt le « paradigme schématique » auquel certains de ses chantres tels que Clement Greenberg et Theodor W. Adorno l'auraient réduit, et le mythe du progrès et de la modernisation¹¹³. Après avoir montré que, chez ces deux auteurs, la culture de masse constitue avant tout « l'Autre du modernisme, le spectre qui le hante, la menace contre laquelle l'art d'élite doit sans cesse consolider son terrain », Huyssen met en évidence la conception résolument téléologique qui sous-tend en définitive leur travail, c'est-à-dire la croyance en « l'inévitabilité de l'évolution de l'art moderne. »¹¹⁴ Et Huyssen d'affirmer que, dans ces écrits, en dépit d'une célébration du « logos poétique » dans son atemporalité, « la théorie du modernisme apparaît comme une théorie de la modernisation plaquée sur l'esthétique. »¹¹⁵ Ce constat permet d'inférer que le cinéma, qu'il soit d'avant-garde ou *mainstream*, participerait de ce fait le plus souvent d'un discours qui, en dernière instance, plaiderait lui aussi, d'une manière ou d'une autre, en faveur de la modernisation. Ce postulat est par exemple attesté par l'analyse que David Gerstner propose du court-métrage d'avant-garde *Manhatta* (1921), produit de la collaboration entre le peintre Charles Sheeler et le photographe Paul Strand. En effet, d'après l'historien du cinéma, cette réalisation est aussi révélatrice de la quête d'un bon équilibre entre la culture des machines et le primitivisme spirituel, entre culture et nature, qui structurent les années 1920, qu'un grand nombre de films populaires de l'époque. Considéré à l'aune des concepts esthétiques alors diffusés par Alfred Stieglitz, *Manhatta* est, selon Gerstner, porteur d'une réflexion sur « les moments matérialistes et idéalistes que Manhattan génère en tant qu'œuvre d'art », un film dans lequel les artistes, les travailleurs et les artisans s'amalgament irrésistiblement de sorte à atténuer les contradictions de la période en créant, « avec les outils à la fois primitifs et modernes du cinéma, l'esprit qu'est l'unité matérielle de la ville de New York. »¹¹⁶ C'est ainsi que ce court-métrage témoigne, à sa

¹¹² J. Lears, *No Place of Grace...*, p. XIX.

¹¹³ Andreas Huyssen, « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité », in Geneviève Sellier, Eliane Viennot (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1986], pp. 63-73.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 64, p. 65.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ D. Gerstner, *op. cit.*, p. 163.

manière, et « avec force de la naturalisation des dimensions nationalistes et masculinistes à l'œuvre dans l'art américain »¹¹⁷. A partir de ces exemples, j'aimerais arguer du fait qu'au sein des films considérés ici, la masculinisation hégémonique du protagoniste et la naturalisation de sa supériorité de genre apparaissent également comme une forme de plaidoyer plus ou moins manifeste en faveur de la modernisation, mais d'une modernisation dont l'individu masculin prend méthodiquement soin de se replacer à la source.

Pour saisir la pertinence de cette proposition, il faut d'abord constater que la relation conflictuelle entre « l'homme et la machine », mise en lumière par Daniel Tripp sur un plan diégétique, s'observe également dans un rapport, affiché ou désavoué, entre ce qu'on peut distinguer comme le niveau diégétique du film et la composante attractionnelle du niveau filmique¹¹⁸, au sens où la dimension tendanciellement technophobe de l'un paraît étroitement intriquée à la dimension prédominamment technophile de l'autre. Si on déplie plus finement ce rapport, on peut en effet s'apercevoir que, loin de se figer dans une logique exclusivement conflictuelle qui les dirigerait à jamais l'un à l'encontre de l'autre, ces deux étagements tendent fréquemment à œuvrer finalement de concert, ou plutôt à participer d'une dialectique où le premier travaille de façon manifeste et convergente à la légitimation de ce que le second produit de manière plus latente. Qu'elle soit malfaisante ou non, au sein de la diégèse, la technologie est presque toujours dépeinte comme une entité fascinante, spectaculaire et toute-puissante, une entité à valence hypermasculine, féminine ou trouble que le héros se doit d'inféoder, de transcender ou de ramener à un bon équilibre, s'il veut exposer la naturalité de son autorité de genre. Les choses ne sont guère différentes au plan du film lui-même, puisque si les effets visuels, la mise en scène, l'infographie et le travail sur le son se trouvent souvent, comme on l'a vu, initialement au service d'une mise en exergue du film en tant que film, de ses qualités techniques ainsi que, par voie de conséquence, d'une exposition de la dimension construite de l'identité genrée du héros, ils finissent presque toujours par s'allier à lui dans une mise en évidence narrativisée et émotionnelle de son triomphe et de sa force, dans une transfiguration naturalisante de sa performance. Autrement dit, on peut soutenir que le personnage principal et le film en tant que véhicule narratif poursuivent au fond un objectif équivalent : se naturaliser en mettant d'abord leur dimension technologique en évidence, afin de mieux la désavouer ensuite. Si, dans le cas du personnage, ce déni dépend de sa capacité à vaincre les machines qui peuplent l'univers de la fiction et à se défaire de sa dépendance technologique en démontrant sa supériorité innée, dans le cas du film, le

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 164.

¹¹⁸ On peut qualifier cette composante d'« attractionnelle », dans le sens où, en conformité avec la définition que donne Tom Gunning de ce régime, elle « sollicite directement l'attention du spectateur », constitue une forme marquée d'adresse à ce dernier à partir d'un fait de « nature cinématique ». Et cela, « aux dépens de l'histoire racontée ou de la création d'un univers diégétique. » Voir T. Gunning, « The Cinema of Attractions... », pp. 58-59.

désaveu tient à son pouvoir à susciter l'émotion, à son aptitude, souvent mélodramatique, à produire de la vérité, à conférer de l'authenticité au parcours et à l'expérience retranscrites par le héros. C'est ainsi que le film vient à se soumettre, lui aussi, dans sa dimension « attractionnelle », au contrôle du héros blanc, à servir ses intérêts. Voilà pourquoi Bolter et Grusin parlent, dans un discours qui fait écho à celui de Christian Metz, d'une dialectique qui incite le spectateur à osciller entre le fait de « regarder » le film en tant que film, le spectacle, la qualité de l'artifice et les sensations intenses qu'il procure, et regarder « à travers » l'image, c'est-à-dire sa dimension narrative, mais aussi référentielle, son pouvoir à livrer une expérience transcendante, une forme d'immédiateté¹¹⁹.

En infestant son univers de machines-multiples ou désirantes, le film rappellerait en premier lieu qu'il en est virtuellement une ; mais cela, seulement pour mieux se muer, dans un second temps, en machine-totale, en un appareil qui, par l'authenticité, la complétude et le sentiment de stabilité qu'il accorde au protagoniste, aligne ses visées sur celles du héros, tendant ainsi moins à occulter leur dimension « technologique » respective qu'à la naturaliser, à l'insérer dans une téléologie qui annonce l'inéluctabilité de leur victoire. Geoff King a bien mis en évidence une part importante de la logique qui préside à un tel processus dans cette catégorie supragénérique qu'est le film d'action contemporain. En partant de l'observation que le cinéma américain actuel est profondément imprégné par la mythologie ou une « expérience de la frontière », perceptible ou intangible, il avance que celui-là organise ses récits autour d'une « opposition thématique entre des constructions de liberté individuelle, de “nature” et “d'authenticité” – d'un côté – et d'institutions oppressives, de “décadence” et de dépendance excessive à l'égard de la technologie de l'autre »¹²⁰. Dès lors, sans pour autant avoir trait à la question de la masculinité, la réflexion qu'il mène sur les rapports entre spectacle et récit le conduit à proposer le constat suivant :

« Ce que le spectacle hollywoodien offre dans certains cas, c'est la promesse d'une expérience qui prétend avoir au moins quelque chose en commun avec celle conventionnellement associée à la frontière. Ce spectacle pourrait être vu, en un sens, comme le “moment” où l'expérience du type frontière s'offre au spectateur : des émotions viscérales qui se substituent aux qualités qui sont célébrées thématiquement au sein du récit. Les niveaux thématiques et spectaculaires opèrent ensemble selon un schéma complexe d'interactions qui semble parfois renforcer l'inscription des dynamiques de la frontière dans le texte. »¹²¹

¹¹⁹ J. D. Bolter, R. Grusin, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁰ G. King, *op. cit.*, p. 13.

¹²¹ *Ibidem*, p. 31.

Les observations de King restituent à mon sens avec justesse le mouvement discursif plus général à partir duquel les apories entre masculinité et modernité technologique finissent par se résorber. Au-delà du jeu d'équivalence et d'opposition sur lequel ces films s'appuient, c'est en dernière instance par l'authenticité des émotions et des sentiments qu'ils parviennent à procurer en transcendant leur dimension technique, sur la base des « effets de vérité » qu'ils sont à même de produire, qu'ils opèrent une forme de rapprochement naturalisant entre les qualités de l'expérience filmique et celles de son héros. Mais il faut préciser que l'effet émotionnel postulé par King va au-delà du film d'action qu'il s'emploie à décrire, puisque l'on le trouve sous différentes formes, mais de façon non exclusive, en fonction des genres considérés : hilarité pour la comédie, peur dans le film d'horreur, angoisse dans le thriller, sidération dans le film d'action, mélange de tristesse et d'allégresse dans le mélodrame, etc. Rappelons à ce titre que, selon Bolter et Grusin, l'expérience émotionnelle est précisément le siège de la vérité immédiate et transparente qui permet d'occulter ou de naturaliser la technologie, et cela à plus forte raison dans le cinéma narratif. King illustre bien cette logique lorsqu'il relève, au sujet de *The Matrix*, que Neo « pénètre les technologies de l'oppresseur et s'en sert à des fins subversives, dans l'intérêt de l'humanité. La technologie passe du statut de menace à celui de source d'une capacité d'agir humaine et hyperactive. Le plaisir qu'on retire de ce techno-spectacle cinématographique est ainsi légitimé, nous aidant à faire sens de la contradiction apparente entre les dimensions du spectacle et du récit. »¹²²

La façon qu'a le film de travailler le thème du rapport à la technologie au plan diégétique entre ainsi bien en résonance avec sa dimension attractionnelle. Toutefois, pour convaincante qu'elle soit, notamment dans sa référence au plaisir qu'une telle convergence procure, la lecture de King paraît appeler quelques précisions. Il convient tout d'abord d'indiquer que la dialectique propre au mode de remédiation auquel cette analyse renvoie ne saurait se réduire à un rapport biunivoque entre scènes spectaculaires et récit. En effet, comme on s'est évertué à le montrer, le cinéma dispose d'une palette de moyens et de matières d'expression – comme la voix-over, la musique, les angles de prise de vue, le montage, les effets spéciaux, les mouvements d'appareils, la déliaison voco-iconique – autres que ceux liés au sensationnel ou à l'action pour osciller entre hypermédiation et immédiateté, attraction et narration¹²³. Ensuite, en rapportant le pouvoir naturalisant du film à son aptitude à susciter de l'excitation ou des émotions *via* les seules scènes d'action, King me semble faire fi d'un des *modus operandi* les plus importants de ces réalisations, soit de la part plus mélodramatique du travail qu'elles accomplissent. Certes, les séquences

¹²² G. King, *op. cit.*, p. 191.

¹²³ Sur la question des rapports entre remédiation et le cinéma des attractions, je renvoie à J. D. Bolter, R. Grusin, *op. cit.*, pp. 155-158.

marquées du côté du spectaculaire participent d'une logique viscérale et émotionnelle qui permet de créer une équivalence entre la prouesse technique du film, celle du héros et ce que King désigne comme une « expérience de la frontière » (à laquelle on peut substituer celle d'autres mythes comme celui du sauveur ou de l'âge d'or). Mais cette dernière serait-elle pour autant complète ou même concevable, que ce soit dans des films d'action ou ailleurs, sans ces moments d'acmé, à la fois émotionnelle et d'intellection, que sont les scènes mélodramatiques que l'on a mises en évidence dans *The Terminator* (1984), *WarGames* (1985), *Rambo II* (1985), *Terminator 3* (2003), *The Matrix* (1999) ou encore *2012* (2009)?¹²⁴ Ce que je cherche à souligner, en m'inscrivant pour cela dans le sillage des travaux de Linda Williams, mais aussi de Ben Singer, c'est que le sensationnalisme et l'action ne représentent, aux côtés du pathos, qu'une des composantes nécessaires à la reconnaissance des vérités morales à laquelle le récit filmique, en l'occurrence par son mode mélodramatique, se destine. Fort des exemples que l'on a déjà passés en revue dans les films susmentionnés, on pourrait même avancer que les scènes mélodramatiques constituent le moment privilégié de sédimentation du savoir « antérieur » qui sous-tend le pouvoir du héros et du film. Elles seraient, eu égard au dispositif simultanément émotionnel et rationnel d'adhésion du spectateur autour duquel elles s'organisent, le moment de fixation de l'hégémonie ontologique du masculin sur la machine, l'instant où la technologie, dans ce qu'elle a de plus « totale », se donne comme l'émanation, le reflet réifié (au niveau filmique) de la puissance de l'homme. De ce point de vue, par la validation collective voire divine qui les sanctionne, on peut dire que ces scènes forment le passage le plus tangible, le plus saisissable, de la transmutation de la performance en essence, de la croyance en savoir et de la compétence en pouvoir. C'est le moment – pour citer Williams sur un point qui montre bien la corrélation étroite entre le travail au niveau narratif et la composante attractionnelle – où le « réalisme des *effets* cinématiques » finit par « opérer au service des *affects* mélodramatiques », où, en d'autres termes, « l'effet spécial », au sens très large de l'expression, sustente « l'affect spécial »¹²⁵.

Au vu de sa dimension technologique, le cinéma serait en somme, en tant que médium de masse, le lieu d'une inquiétude qu'il s'évertue à endiguer par l'inscription du conflit entre l'homme et la machine au sein de l'intrigue. Si bien que les niveaux narratifs et filmiques peuvent être perçus comme opérant de concert pour en toucher un troisième, celui de la réception. L'objectif est alors de faire rejaillir la combinaison de leur travail, par l'entremise de la

¹²⁴ Williams insiste sur le fait que, loin de n'être qu'affaire de « mimétisme émotionnel du protagoniste », le pathos mélodramatique s'organise surtout autour « d'une négociation complexe entre différentes émotions ainsi qu'entre des émotions et de la réflexion ». Fondé en grande partie sur des effets de reconnaissance, ou plutôt, généralement, de méconnaissance [*misrecognition*], de mystification, le mode mélodramatique invite à ressentir en même temps qu'à penser, à reconnaître par exemple l'innocence et la vertu en même temps qu'à admettre leur impossibilité à exister durablement. L. Williams, « Melodrama Revised »..., p. 49.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 42.

représentation, sur le rapport oppositionnel entre le sujet percevant et l'appareil de projection, entre l'homme réel et la machine. Ces films s'inscriraient de la sorte dans une dialectique multidimensionnelle qui tend à réguler le rapport a priori antagoniste du sujet masculin à la modernité postindustrielle en passant du soupçon de la détermination technologique de l'acteur-personnage à l'exhibition de son unicité, de son autonomie et de sa naturalité, à la démonstration irréfutable de son aptitude innée à subordonner les machines. La représentation opèrerait en cela une médiation entre le spectateur et la machine cinématographique, elle ferait littéralement écran, saturée qu'elle est par un discours et des procédés qui reconstruisent le rapport de savoir-pouvoir de façon positive, lisible et hiérarchisée. A travers ce double travail narratif et attractionnel, le spectateur serait conduit à rapprocher les potentialités du film de celles du héros, si bien qu'il conférerait un pouvoir technologique à une instance technophobe. Là encore, la configuration de pratiques et de valeurs de genre personnifiée par le héros ne peut, au fond, se donner comme naturelle ou immédiate qu'à la seule condition que le médium qui la prend en charge se mette en avant en tant que technologie pour ensuite mieux nier cette dimension, que le film en vienne lui aussi à apparaître apte à faire accéder à de l'immédiateté.

En ce sens, on peut dire, en référence à la célèbre formule de Marshall McLuhan, que si le médium est bien « le message », c'est-à-dire que le dispositif d'audiovision, la structure même du message, l'emporte sur sa teneur (dans le sens où il *est* l'essentiel de sa teneur), alors l'homme s'évertue à transformer ce message, à se replacer à son origine – par un processus qui évoque celui de « projection d'organe » identifié par Grégoire Chamayou –, de façon à en altérer la forme filmique et le contenu narratif pour les mettre en phase. Toute la difficulté de l'opération consiste dès lors à donner un arrière-plan de vérité à cette convergence, à la fonder sur une ontologie. On reconnaît là l'enjeu propre au protagoniste du film, puisqu'il ne peut former une alliance, envisager une hybridation ou un rapprochement avec le technologique qu'à la condition que ce dernier apparaisse comme émanant de lui, comme un prolongement prothétique de sa personne, et qui, en tant que tel, est voué à magnifier son pouvoir naturel. De la même manière que Luke Skywalker ne peut fusionner avec la technologie qu'à partir du moment où il feint l'immédiateté de son rapport avec la puissance destructrice de son vaisseau *via* la suppression de son viseur électronique, le spectateur peut prendre du plaisir, ressentir de l'empathie, s'extasier, éprouver un sentiment de complétude, de satiété ou d'omnipotence devant le spectacle du héros masculin produit par la machine qu'à compter de l'instant où ce héros parvient à simuler l'autonomie de sa subjectivité, l'immédiateté de son expérience. Une immédiateté qui, comme on l'a vu, résulte aujourd'hui avant tout d'une hypermédiation préalable, soit de la mise en exergue de la naturalité du personnage en insistant sur la dimension « abjecte » ou repoussante des machines auxquelles il s'oppose au sein de la diégèse.

Dans *The Matrix*, c'est notamment par l'usage renouvelé, reconfiguré, qui est fait du téléphone que les innovations technologiques auxquelles ce dernier est censé renvoyer, telles que l'Internet ou le téléphone portable, sont surtout remédiées, remodelées ou reformulées de sorte à apparaître plus naturelles et donc plus intégrables au plan social. L'emploi que Neo fait du téléphone dans la dernière scène est à cet égard symptomatique de l'enjeu que l'appareil constitue pour le processus de remédiation orchestré par le film. Alors que pendant toute la durée du métrage, le fait d'avoir accès à un téléphone représente un souci constant, une sorte de dépendance réminiscente de celle induite par la Matrice (lorsqu'au début, il est fait prisonnier par les agents, la seule demande que Neo formule est d'avoir droit à son « coup de téléphone »), à la fin, on découvre le héros messianique dans une cabine téléphonique, tenant un discours solennel à l'Intelligence artificielle qui dirige la Matrice, et apte à utiliser et à se défaire du téléphone. En conformité avec le double jeu d'alliances et de répudiations qu'on a exposé, le personnage mobilise donc temporairement un engin technologique, au demeurant antérieur et donc rassurant, dans le cadre d'une relation en apparence hostile vis-à-vis d'une autre technologie, plus moderne. Là, le téléphone – site par excellence, on l'a dit, de la prise de parole et donc de l'entrée dans le Symbolique – fait office d'objet transitionnel, qui participe d'un plaidoyer en faveur d'une utilisation maîtrisée du web. Assimilé à l'Internet, il permet à Neo de simuler l'indépendance qu'il a acquise à son égard. Le caractère polysémique du discours tenu par le personnage, mais aussi le glissement qui se produit à la moitié de sa prise de parole, témoigne alors aussi bien du changement qui en train de s'actualiser que de la double adresse qu'il constitue pour les machines du film et pour celles auxquelles les spectatrices et les spectateurs seraient amalgamées :

- *Je sais que vous êtes là. Je peux sentir votre présence maintenant. Je sais que vous avez peur, que vous avez peur de nous. Vous avez peur du changement. Je ne connais pas le futur. Je ne suis pas venu ici pour vous dire comment tout cela va se terminer. Je suis venu pour vous dire comment cela va commencer. Je vais raccrocher ce téléphone et ensuite je vais faire voir à ces gens ce que vous ne voulez pas qu'ils voient. Je vais leur faire voir un monde sans vous, un monde sans règles et sans contrôles, sans frontières et sans limites, un monde où tout est possible. Ce qu'on fera à partir de là est un choix que je vous laisse.*

On peut voir là une transition s'opérer. Tandis que, dans la première partie de son propos, Neo pourrait aussi bien s'adresser aux machines diégétiques qu'au public supposément « aliéné » du film, un public inféodé à une culture de masse qui fait écho à la Matrice, le complément d'objet indirect « ces gens » dissocie d'un coup les spectateurs et les spectatrices des « machines », dans l'idée de marquer la possibilité d'émancipation que l'avènement exemplaire de Neo en tant que sauveur représente pour eux. Il est aussi significatif que la démonstration que Neo s'apprête à accomplir implique, tout d'un coup, la nécessité de raccrocher le téléphone. La visée du discours

que profère le protagoniste sur une modernité technologique censément mal intentionnée se trouve ainsi relocalisée, placée, dans les faits, sous le sceau de l'abandon d'un appareil intermédiaire, fixe et assigné à un lieu qu'il va quitter, en faveur de l'adhésion à « un monde sans règles et sans contrôles, sans frontières et sans limites, un monde où tout est possible », c'est-à-dire, en bref, à l'Internet. Ce dont Neo fait l'apologie, par ce glissement dans son discours, mais aussi ce changement de comportement, c'est d'un rapport *immédiat* aux ressources technologiques du web, un rapport dans le cadre duquel le sentiment de maîtrise de l'homme sur la machine procéderait de l'impression de la disparition de toute (hyper)médiation (téléphonique). Il s'agit en définitive de feindre, d'un côté, de mettre l'Internet à distance pour mieux l'embrasser d'un autre côté.

L'instauration de la position de sujet masculin à laquelle le parcours et le discours technophobe de Neo président est renforcée par la suite *via* un jeu entre la caméra et le regard du personnage. En effet, au terme de sa prise de parole, Neo repose sèchement le combiné, sort de la cabine et sillonne du regard, dans les deux sens, l'espace qui l'entoure. Là, la caméra, comme dans un dernier acte de défiance, opère un travelling autour de lui, selon un mouvement en arc de cercle qui se combine avec un zoom pour se terminer sur son visage. A ce moment, le personnage baisse la tête, passe une paire de lunettes de soleil et adresse un regard à la caméra dont toute l'ambiguïté découle du fait qu'on ne peut pas réellement voir les yeux. La conclusion n'en est pas moins claire pour autant : Neo peut nous voir, il est capable de dépasser la médiation et le contrôle que les machines cherchent à exercer sur lui, alors que nous ne pouvons plus le saisir dans l'intimité de son regard, qu'il échappe littéralement au pouvoir scopique et potentiellement réifiant de la caméra. Il peut voir sans être réellement vu. S'ensuit un zoom de montage arrière à la verticale, depuis le ciel, qui, en montrant l'envol ultrarapide du (super)héros, souligne sa capacité à échapper à la surveillance technologique.

Dans ces conditions, le spectateur serait encouragé à émuler le comportement du héros en suivant une logique « transformative » selon laquelle l'hypervisibilité devient, avec le temps, gage d'invisibilité. Et la technologie de n'être décriée dans ce film comme dans tant d'autres que pour mieux célébrer ensuite, en sous-main, le pouvoir qu'ont ces représentations d'exposer au grand jour l'hégémonie naturelle du masculin, de révéler au monde l'inéluctabilité de sa victoire et la propension corrélative de ces représentations à restituer de l'instantanéité, l'essence de cette expérience. Je rejoins à ce propos Sally Robinson, lorsqu'elle affirme que la rhétorique de crise propre à certains discours contemporains sur la masculinité, ce qu'elle appelle, comme David Savran et d'autres encore, le « masochisme masculin », ne se résume pas à une invisibilisation de l'identité de genre, mais bien à un va-et-vient entre visibilité et invisibilité. Selon Robinson, « les

récits centrés sur des hommes blancs blessés », tels que ceux que je m'attache à analyser dans le cadre de cette recherche, « procèdent, en même temps qu'ils obscurcissent, du marquage de la masculinité blanche en tant que catégorie. Cela signifie que les représentations de corps d'hommes blancs blessés révèlent une crise qui se produit ailleurs, une crise qui est simultanément causée et régulée par des récits de crise et les corps blessés mis en avant dans ces récits. »¹²⁶

D'une certaine manière, Robinson reconduit ici de façon particulièrement concrète la proposition plus fondamentale que fait Judith Butler dans *La Vie psychique du pouvoir* selon laquelle « l'«assujettissement» désigne à la fois le processus par lequel on devient subordonné et le processus par lequel on devient sujet », autrement dit l'idée de la réversibilité des rapports de pouvoir¹²⁷. Je m'y arrêterai à nouveau plus loin, mais je voudrais pour l'heure en déduire que l'objectivation, la menace de technologisation/effémination qui pèse sur le corps, serait, telle qu'elle est montrée au sein des films de notre corpus, devenue en quelque sorte, plus encore dans la société postindustrielle, la condition de possibilité de la subjectivation/masculinisation. Dans la conception dominante de ce processus, il n'y aurait pas de position de sujet, sans d'abord devenir objet. Et cela d'autant plus que l'une et l'autre positions reposent finalement sur un dispositif de savoir-pouvoir analogue, deux techniques de réification procédant d'une logique identique. La modernité industrielle, puis technologique, en tant que paramètres fondateurs du concept même de masculinité au dix-neuvième, est devenue une de ses conditions primordiales de possibilité, parce que la masculinité s'est élaborée par opposition, mais aussi sur le modèle de cette modernité. Thomas Anderson ne peut se muer en Neo, faire savoir qu'il l'a toujours été, sans la Matrice, non pas seulement parce qu'il s'oppose à celle-ci ou qu'elle lui fait obstacle, mais parce que, dans une certaine mesure, en tant que configuration de pratiques de genre, il se substitue à elle, il constitue une version masculinisée, « totale », normativisée et essentialisée de la Matrice¹²⁸. En ce sens, la Matrice représente l'Autre intériorisé de la normativité masculine, une instance abjecte prise dans un dispositif qui subsume toute forme d'altérité ou de complexité à une série d'antagonismes binaires. De même, seul l'assujettissement du spectateur au spectacle filmique autorise le sentiment de transcendance que celui-ci est susceptible de procurer par la suite à celui-là. Et la modernité technologique, en tant que source et solution partielle de la crise de la masculinité,

¹²⁶ S. Robinson, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹²⁷ J. Butler, *La Vie psychique du pouvoir...*, p. 23.

¹²⁸ Cette dialectique semble précisément renvoyer au dispositif de certaines émissions de télé-réalité, comme *Big Brother*, dans lesquelles les candidat-e-s sont pris entre le système de surveillance qui les réifie constamment et le confessionnal, au sein duquel ils peuvent prendre individuellement la parole et s'affirmer comme sujet. En d'autres termes, ces émissions produisent un monde dans lequel il n'y a pas de possibilité de subjectivation en dehors d'une objectivation préalable. A ce titre, il est notable que *Big Brother*, l'émission archétypale de télé-réalité qui va s'exporter rapidement dans plus de 70 pays, débute aux Pays-Bas en 1999, soit l'année de la sortie de *The Matrix*.

d'apparaître inlassablement dans ce cadre comme la modalité privilégiée de la réactualisation dichotomique et hiérarchisée du sujet masculin.

4.5. De la présence transgénérique du héros technophobe

Il existe de nombreux films qui, en dehors de la science-fiction et du cinéma catastrophe, mettent en scène un héros technophobe cherchant à s'extraire d'un monde « matriciel » ou à prévenir l'avènement d'une société déterminée par des technologies « féminines » et toutes-puissantes. Ces films sont, de mon point de vue, par l'importance qu'ils accordent à la technologie au sein de leur diégèse, symptomatiques de la prégnance et de la profondeur des tensions liées à l'essor technoscientifique aux Etats-Unis. Sans tenter de les énumérer tous, il me semble intéressant de se pencher sur quelques exemples qui illustrent la manière dont ces récits expriment ces tensions hors du cinéma de science-fiction ou catastrophe. On pourrait répartir ces productions selon deux catégories : les films qui, sur le modèle de *The Matrix*, donnent à voir un univers si dénaturé par la technologie ou le matérialisme qu'il n'est plus possible d'en saisir la réalité ou de s'y construire en tant qu'individu masculin ; et les films qui, plus proches d'*I, Robot*, véhiculent une situation où le protagoniste cherche à empêcher cette dénaturation en exerçant un contrôle accru sur l'innovation technologique. Outre *Fight Club* (1999) et *American Beauty* (1999), je retiendrai de la première catégorie *Unbreakable* (2000), *Collateral* (2004), *Scream* (1996), *The Terminal* (2004), *Cast Away* (2000), *Stranger than Fiction* (2006), *Munich* (2006), *Wanted* (2008), *Hancock* (2009) ou encore *500 Days of Summer* (2009). Pour la seconde, on évoquera surtout *State of Play* (2009) et *Up in the Air* (2009), mais également *Michael Clayton* (2007), *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008) et *The Hurt Locker* (2009). Mon objectif n'est pas, une nouvelle fois, d'aplanir les nuances discursives de ces films en réduisant leur point de vue à une opposition unique, mais de montrer le rôle structurant joué par la relation conflictuelle entre « l'homme et la machine » dans la légitimation de l'hégémonie masculine qu'ils organisent. Le choix des réalisations retenues s'est effectué sur la base de leur succès commercial et critique ainsi que de l'aura des vedettes masculines qu'on y voit (Bruce Willis, Jamie Fox, Tom Cruise, Tom Hanks, Georges Clooney, Russel Crowe, etc.).

L'action de *Unbreakable* peut se résumer comme suit : David Dunn (Bruce Willis) est un agent de sécurité qui, à la suite d'une catastrophe ferroviaire dont il est le seul rescapé, est graduellement amené à découvrir qu'il est en fait « incassable », qu'il ne peut jamais être blessé. La personne qui le conduit à cette révélation est Elijah Price, un expert en *comic books*, propriétaire d'un magasin haute gamme qui vend des éditions limitées. Interprété par Samuel L. Jackson, Elijah est atteint d'une maladie congénitale qui rend ses os extrêmement fragiles. Ces derniers se cassent fréquemment, l'obligeant à marcher avec une canne, à vivre avec des prothèses

ou à se déplacer en chaise roulante. C'est à cause de cette maladie – pour donner du sens à son existence – qu'Elijah s'est mis en tête de découvrir une personne qui serait son contraire polaire, un être « incassable ». Il croit en effet que le monde est structuré sur un mode binaire, avec des bons et des méchants, des forts et des faibles, et que les *comics* dont il a été abreuvé par sa mère depuis son enfance sont une expression, schématisée à l'extrême, de cette réalité. Dans ce contexte, alors qu'il est d'abord montré comme un homme affaibli, seul et en perte de repères, David comprend peu à peu qu'il personnifie dans une certaine mesure le pôle antagoniste dont Elijah est en quête, un homme pratiquement indestructible, capable de rendre la justice à la façon d'un super-héros. Seulement, dans un dernier retournement de situation, David découvre que son nouvel ami est en réalité un ennemi, un terroriste dément qui, obsédé par sa théorie fictionnelle et la quête de l'individu qui le complèterait, a fomenté plusieurs attentats, dont celui du train où David se trouvait, dans le seul but de repérer un être « incassable ». Le film s'achève en indiquant par une inscription scripturale que David a dénoncé Elijah à la police et que celui-ci est dorénavant sous les verrous, dans un asile psychiatrique.

A l'instar de l'ensemble des films qu'on a considérés, *Unbreakable* commence en insistant sur la dimension dévirilisée du personnage principal. David Dunn est un ancien footballeur de talent qui a dû renoncer à sa carrière suite à un grave accident de voiture. Il est maintenant employé comme gardien d'un stade de foot et vit dans la banlieue de Philadelphie. Cette double situation structure David en périphérie de la ville et de l'action masculine. Il est relégué à une fonction auxiliaire dont il ne tire que peu de satisfaction (il est à la recherche d'un nouvel emploi, à New York). Sur le point de divorcer, David s'est aussi éloigné de sa femme (Robin Wright Penn) et de son fils (Spencer Treat Clark). Enfin, son déficit de masculinité est également signifié par son inaptitude à séduire les femmes, comme c'est le cas dans la première scène du film, où sa voisine de train décide de changer de place en raison de ses avances insistantes et maladroitement. Mais l'accident ferroviaire survient et David en est l'unique miraculé. La survie du protagoniste à ce désastre technologique constitue le point d'origine de la réaffirmation de la naturalité de son hégémonie masculine, la contradiction qui suggère à David qu'il n'est peut-être pas le raté qu'il pensait être. En effet, à partir de ce moment, le film va subtilement et progressivement révéler sa supériorité physique et morale *via* toute une série d'épreuves personnelles et d'oppositions au personnage d'Elijah. Je dis « subtilement », car, jusqu'aux derniers plans du film, Elijah apparaît de prime abord moins comme l'ennemi de David que comme l'agent actif du dévoilement de sa supériorité ontologique. Pourtant, force est de constater que, dès le début, plusieurs choix relatifs à la caractérisation des personnages, aux dialogues, à la mise en scène viennent construire Elijah en tant qu'antagoniste en puissance de David.

Par exemple, à mesure que ce dernier est représenté comme s'unifiant physiquement, se « réveillant » – pour reprendre la terminologie du paradigme mis en évidence par Daniel Tripp¹²⁹ –, à mesure qu'il réalise l'ampleur de sa force naturelle et de son invulnérabilité, Elijah est, de son côté, figuré comme un être de plus en plus fragmenté, une sorte d'« homme-machine », que ce soit par ses fractures ou par les prothèses et nombreuses broches métalliques qui lui sont adjointes au cours du récit. Plus significatif encore, Elijah apparaît ostensiblement inféodé à l'imaginaire mythologique de ses *comic books*. L'accent que le film met sur cet aspect suggère que le personnage est incapable de se défaire de la médiation « matricielle » que ces bandes dessinées constituent pour lui, ce mode fictionnel étant devenu le prisme au travers duquel il envisage et saisit le monde. Le rapprochement avec *The Matrix* me semble à cet égard très pertinent, dans le sens où *Unbreakable* débute par l'apparition sur un fond noir d'une série de mentions écrites qui indiquent, chiffres à l'appui, l'influence considérable que peuvent avoir les *comics* sur la vie d'une personne et l'importance qu'ils revêtent au sein de la culture nord-américaine. L'effet cumulatif voire inflationniste de ces divers indications (il est rapporté que « 172'000 *comics* se vendent tous les jours aux Etats-Unis », que le prix d'un numéro peut aller jusqu'à 140'000 dollars et qu'il s'en vend plus de 62 millions chaque année) pointe l'emprise étendue mais palpable d'un pan emblématique de la culture de masse. De plus, ces bandes dessinées sont nettement marquées du côté du féminin au sein de la diégèse, le film indiquant clairement que c'est la maman d'Elijah qui, en raison de l'invalidité de son fils, de sa fragilité congénitale, lui offre ses premiers *comics*. Désignés comme des objets compensatoires, un média au travers duquel il peut trouver une forme de réconfort à sa situation d'handicap, les bandes dessinées peuvent être rapprochées de ses prothèses artificielles pour renvoyer en creux à la dépendance du personnage vis-à-vis de la matrice d'intelligibilité sociale qu'elles représentent pour lui, mais aussi vis-à-vis de la mère qui les lui offre. A ce titre, Elijah rappelle immanquablement le personnage d'Anakin Skywalker dans la seconde trilogie de *Star Wars*, dont on a vu que la soumission au féminin (à partir de la figure de sa mère) était corrélée à ses adjonctions robotiques. D'ailleurs, là où Elijah est montré dans une forme de proximité excessive par rapport à sa mère, inapte qu'il serait à s'en départir complètement, David semble, à l'instar d'Obi-Wan Kenobi et de Neo, ne pas avoir de parents et entretenir une distance certaine par rapport aux femmes. Tandis que la faiblesse innée d'Elijah est associée au fait qu'il est né d'une femme qui l'a, d'une certaine manière, souillé, marqué de sa féminité, la force de David est rapportée au fait qu'il n'est, d'une certaine manière, jamais vraiment né, qu'il est resté à distance des femmes. Et une fois encore, la symbolique theweleitienne n'est pas en reste dans cette

¹²⁹ D. Tripp, *op. cit.*

situation, car la seule faiblesse qui est mise en avant au sujet de David est sa susceptibilité à l'eau, le fait qu'il puisse se noyer. Autrement dit, pour *Unbreakable*, David demeure un surhomme aussi longtemps qu'il ne risque pas de se faire engloutir par le liquide amniotique de la matrice maternelle (son uniforme de super-héros est du reste un manteau de pluie, sur lequel on peut lire le mot « *Security* »).

La dimension *médiate* d'Elijah, la part « matricielle » et donc technologique de son personnage est explicitée par le culte et la crédibilité qu'il prête à la littérature super-héroïque. Mais elle est aussi signifiée par la manière que le film a de le mettre en scène lors de ses trois premières apparitions. Dans ces trois scènes, Elijah est montré au premier plan, mais toujours par l'entremise d'un reflet (dans un miroir, sur la surface d'un téléviseur et dans la vitre d'un cadre de dessin de *comics*) qui introduit une forme de rupture au sein de l'espace filmé ou le dédouble. C'est notamment le cas dans la scène de prégénérique, où on voit la maman d'Elijah allongée dans la cabine d'essayage d'un grand magasin, ayant tout juste accouché de son fils. Là, après quelques instants, la caméra axée sur elle réalise un léger mouvement de plongée qui révèle un trompe-l'œil : on était en fait en train de regarder la scène par l'intermédiaire d'une grande glace murale. Pour annonciatrice qu'elle soit des bases du discours développé par le film, soit l'opposition entre médiation et immédiateté, cette stratégie d'instauration, par la mise en scène, d'une forme de disjonction spatiale, de soulignement de la médiation, est d'autant plus frappante qu'*Unbreakable* semble porter une attention certaine à l'unité de ses plans par l'utilisation de prises inhabituellement longues pour une production de ce type. En effet, David est aussi associé à des plans relativement longs, mais dont la composition visuelle s'avère sensiblement différente. Le protagoniste est systématiquement placé à l'arrière-plan, souvent dans la profondeur de champ, toujours délimité, au niveau du profilmique, par le cadre d'une porte (à l'hôpital, chez lui, sur son lieu de travail), le pourtour d'une vitre de voiture, les murs d'une entrée de stade, le bord d'un miroir, par deux sièges de train, etc. Dans la logique du film, la valence différentielle produite par cette mise en scène contrastée entre les deux personnages connote un monde à l'envers, une société qui, sous l'influence de la culture de masse (le *comics*, mais aussi la télévision que le fils de David regarde, justement, la tête en bas), « la médiocrité de l'époque », pour reprendre l'expression d'Elijah, a inversé les termes de la fiction dominante, en reléguant l'homme blanc, robuste et de classe moyenne au second plan. Exprimées au travers de l'une de leurs manifestations les plus anciennes – les *comics* –, la culture de masse et ses technologies médiatiques auraient ainsi, par les altérations perceptuelles qu'elles engagent, conduit au remplacement de l'homme blanc par un homme noir financièrement aisé, mais fragile, dévirilisé par sa dépendance vis-à-vis de sa mère, structuré du côté de la médiation et *in fine* de la manipulation destructrice (les attentats). Dans ce sens, Elijah symbolise, là encore, moins

l'ennemi de David, que la projection anxiogène de son devenir pathologique dans une société dominée par « les machines ». Si bien que, au vu de sa conclusion, dans laquelle David triomphe alors qu'Elijah est associé à trois catastrophes technologiques, on peut avancer que le récit vise avant tout à rétablir un « équilibre » au sein duquel le héros blanc, compte tenu de la naturalité de ses pouvoirs et de son rapport direct à la réalité, retrouve la place dominante qui lui reviendrait de droit. A ce titre, les multiples cadres qui enserrent David peuvent être rétrospectivement compris comme connotant un espace social qui n'est pas à la mesure de l'omnipotence du personnage, un monde postindustriel anonymisant, qui, à l'image de l'automobile et des lunettes de David Mann dans *Duel* (1971), est bien trop étriqué pour que les potentialités hors normes du protagoniste ne s'y réalisent spontanément.

Cette hypothèse interprétative pourrait bien sûr être pour partie invalidée par le constat que l'avènement de la masculinité de David procède, lui aussi, finalement, d'une logique *médiate* – en l'occurrence la matrice des *comics* –, que le film réprouve par ailleurs. Du reste, au moment de rentrer chez lui après son premier exploit en tant que « super-héros », David porte sa femme dans ses bras (pour la monter dans « leur » chambre), sur un mode qui n'est pas sans rappeler une des postures archétypales de Superman. Mais il faut en même temps relever qu'avant de laisser David accomplir son « destin » et opérer ce geste évocateur de sa prise d'ascendant sur le monde et les femmes, le récit prend soin de marquer son « réveil », de signifier le passage de la médiation des *comics* à l'immédiateté du réel. Cette transition est rendue apparente après la scène où David réalise qu'il n'a jamais été blessé lors de son accident de voiture (comme dans celui de train) et que la raison pour laquelle il a arrêté le football était en réalité sa femme (qui porte donc implicitement la responsabilité de sa marginalisation physique et sociale). Convaincu dès lors qu'il est bien « incassable », il appelle Elijah, dont la voix d'abord *in*, puis en déliaison *over*, l'enjoint à aller « là où il y a du monde », afin de découvrir la nature de son pouvoir. Et à ce moment, Elijah le prévient : « Il est normal d'avoir peur David, car cette partie ne sera pas comme dans un *comic book*. La vraie vie ne tient pas dans des petites boîtes qui ont été dessinées à cet effet. » Autrement dit, l'expérience que le personnage est sur le point de vivre va être très différente de celle qu'Elijah a pu lui décrire jusque-là, elle va transcender toute forme de médiation et sortir David des limites latentes et manifestes que lui impose la société. Si différente d'ailleurs et si étrangère au personnage d'Elijah, qu'il ne peut la retranscrire ou l'imaginer. Comme il en avise David, cette expérience sort littéralement du cadre. Cet avertissement trouve une confirmation éclatante dans la scène sur laquelle la voix-over vient à déborder. Après un travelling arrière qui part du visage d'Elijah au téléphone pour le laisser au fond du couloir bordé de *comics* de son magasin, confiné dans son antre fictionnelle, la silhouette de David apparaît à la faveur d'un changement de plan en coupe franche. Filmé de dos, en contre-jour, au centre du

champ d'un plan moyen à la composition visuelle symétrique, le personnage avance calmement, une nouvelle fois ceint par l'encadrement de l'entrée surplombant un grand hall de gare. Là, la caméra, en position de contre-plongée, opère un travelling avant, doublé ensuite d'un mouvement de grue ascendant qui montre non seulement David s'extraire du cadre qui l'enclot, mais finit par passer au-dessus de sa tête pour donner une vision directe du hall dans son entier. Par ces mouvements de caméra opposés et le discours proféré en voix-over, *Unbreakable* relègue Elijah aux tréfonds de son univers artificiel et médiat avant de montrer David atteindre un réel immédiat. En outre, la dimension super-héroïque de ce dernier est suggérée aussi bien par son costume et par le rythme trépidant de la musique qui accompagne son avancée que par les deux ordres de colonnes romaines qui, en référence aux héros antiques, bordent le grand hall. Enfin, à mesure qu'il progresse dans la foule, David découvre qu'il lui suffit d'entrer en contact physique avec les passants pour accéder mentalement à une visualisation des méfaits qu'ils ont perpétrés dans un passé encore récent. Par conséquent, le personnage n'est pas uniquement dépositaire d'un pouvoir perceptif hors du commun, il est également doué d'une sorte d'acuité éthique, d'un sens inné de la probité, qui l'autorise à juger de la culpabilité des personnes qu'il touche. En plus d'être « incassable », David a donc la capacité d'évaluer la qualité morale des individus qu'il côtoie. Comme Neo (*The Matrix*), il est un être supérieur au plan socioculturel, par certains aspects « divin », qui est en prise directe avec la vérité d'un monde polarisé sur le plan moral et qui peut influencer sur ce monde, y rétablir l'ordre dont il est désormais le garant.

Réalisant grâce à son don qu'une famille des banlieues pavillonnaires est en train d'être brutalisée et séquestrée par un éboueur, David va alors les libérer du joug de ce tortionnaire en l'étranglant. Le lendemain matin, assis à la table de la cuisine, alors que sa femme débarrasse le couvert du petit déjeuner, il montre discrètement à son fils la page du quotidien qui relate les exploits du héros mystérieux qu'il est devenu. A la fois ému et émerveillé, le garçon verse une larme en regardant son père. Mais David lui indique aussitôt, en mettant un doigt sur la bouche, que tout cela doit rester entre eux. Etablie dans l'exclusion des femmes, cette connivence masculine, qui est aussi une reconnaissance mélodramatique de la véracité du point de vue que le fils faisait valoir sur son père depuis le début du film, vient ici refonder le caractère immuable et naturel de la prééminence de David. A ce titre, il est intéressant de relever que cette scène de reconnaissance mutuelle se produit dans un décor à dominante verte (la nappe, les rideaux, les meubles, le T-shirt du fils, etc.) qui, en tranchant avec l'atmosphère sombre du reste du métrage, pointe en quelque sorte la naturalité du statut dont David vient de prendre conscience. Médiatisé par la presse, pourvu d'une aura « rayonnante », il est maintenant tout le contraire d'Elijah : un homme invincible, indivisible et invisible, qui s'est extrait de la matrice dévirilisante dont l'homme-machine, fanatique de *comics*, demeure, à jamais, incapable de s'arracher.

Le triomphe surhumain de David sur une société postindustrielle montrée comme féminisante et matricielle renvoie à plusieurs autres productions contemporaines. Je pense tout spécialement à *Collateral*, dans lequel Max (Jamie Foxx), un conducteur de taxi dévirilisé et enferré, à l'instar de David Mann (*Duel*), dans le carénage de son véhicule et la monture de ses lunettes, retrouve le chemin de son hégémonie masculine au contact de Vincent (Tom Cruise), un tueur à gage marqué du côté de la nature, qui lui révèle la dimension anonyme et intolérable de la congestion urbaine. Et là encore, de façon significative, la carence de masculinité du personnage est aussi bien rapportée à sa mère, dont il peine à se défaire de l'emprise castratrice, qu'à l'immensité froide et écrasante de la ville, signifiée notamment par des vues en plongée qui, depuis le haut des gratte-ciels, soulignent la domination de l'espace urbain sur le protagoniste. Fidèle au schéma de révélation envisagé jusqu'ici, *Collateral* finit par faire triompher le chauffeur de taxi des déterminations technologiques en le conformant à la configuration de pratiques de genre que l'on a mise en lumière. Il se débarrasse de la double médiation que représentent son taxi et ses lunettes, brise l'entrée vitrée d'un immeuble, marque sa supériorité sur les femmes en prenant la défense de l'une d'elles contre le tueur et part, à la fin, à pied, vers l'horizon d'un jour nouveau, laissant le cadavre de l'assassin qu'il vient de terrasser errer en métro. En outre, il faut signaler que, dans ce film, un peu comme le terminator dans le deuxième et le troisième opus de la série, le personnage de Tom Cruise représente moins un antagoniste pour celui de Jamie Foxx que la version outrancière de son devenir anticipé. Il est le représentant d'une masculinité hégémonique dont le conducteur de taxi doit s'inspirer tout en prenant garde à ne pas tomber dans la dérive morale qu'il incarne.

Dans un tout autre registre, on pourrait évoquer le cas de *Scream*, où les victimes et les deux tueurs sont tous si obsédés par les films d'horreur, si grisés par la culture de masse, qu'ils ne font pratiquement plus la différence entre la fiction et la réalité. Pour le dire vite, le discours du film paraît s'articuler autour de l'idée que les conventions filmiques et télévisuelles sont devenues si prégnantes, qu'elles ont tant déréalisé cette société, qu'elles constituent un prisme au-delà duquel les adolescents sont incapables de voir ou de se projeter. De ce point de vue, il est remarquable que les deux « *Final girls* » du film soient, d'une part, une femme journaliste (Courteney Cox) qui, loin de se contenter de consommer des images, en produit, et, pour le spectateur, en *est* le produit (Cox a été rendue célèbre par le sitcom *Friends* [1994-2004]), et, d'autre part, une adolescente, Sydney (Neve Campbell), directement associée à la nature (sa maison est située au cœur d'un paysage pastoral de carte postale), qui méprise les films d'horreur et la culture de masse. En outre, paradoxalement, c'est parce qu'elle perd sa virginité en faisant l'amour avec son petit copain, et enfreint ainsi les règles du cinéma d'horreur qui sont exhibées et verbalisées dans

le film même, que Sydney peut s'émanciper de cet univers artificiel, terrasser les tueurs et être restaurée dans sa stature.

Et puis, il y a le cas, sans doute le plus patent, de *The Terminal*. Sorte de transposition de la trame de *The Matrix* en comédie de l'âge d'or des studios, *The Terminal* s'attache à décrire le parcours d'un homme apatride, Viktor (Tom Hanks), qui, contraint d'évoluer dans l'univers éminemment technologique et consumériste d'un terminal d'aéroport – au sein duquel il n'a accès au monde extérieur que par téléviseur interposé –, va peu à peu retrouver les moyens de se libérer de cette « matrice » en faisant la démonstration du caractère masculin, et donc américain, de sa nature profonde. A ce titre, il n'y pas de hasard au fait que la trajectoire de Viktor soit motivée par le décès de son père et la volonté de tenir une promesse qu'il lui a faite. Inapte au langage (et donc à entrer dans le Symbolique), privé de son passeport et de figure paternelle (et donc d'identité masculine), le protagoniste peut, dans une certaine mesure, être rapproché du fœtus impuissant auquel Neo renvoie au début du film des frères Wachowski. Le mode dystopique adopté dans *The Matrix* est très différent du ton comique et léger de *The Terminal*. Mais cette différence de traitement et de gravité ne doit pas occulter le fait que ces deux films produisent un discours sensiblement équivalent en de nombreux points. En effet, dans un récit comme dans l'autre, si la naissance biologique du héros s'avère avoir eu lieu, sa naissance psychophysiologique, au sens « masculin » de l'expérience qu'elle exige, paraît, elle, momentanément compromise ou sur la voie d'un difficile achèvement. A ce titre, la dimension « matricielle » du programme informatique et du terminal constitue, dans ce qu'elle comporte de tendanciellement médiat et féminin, pour Neo comme pour Viktor, le test de virilité à surmonter s'il veulent exister réellement et accéder à la vérité du monde extérieur. Dans *The Terminal*, cet aspect « matriciel » est notamment connoté par la dimension liquide des lieux : c'est un espace aussi vitré qu'un aquarium, où les poissons sont un motif récurrent et le sol, humide, souvent glissant. De plus, à l'instar de la matrice, c'est un site de déséquilibre pour les rapports de sexes, un lieu où les relations de pouvoir entre masculin et féminin tendent à s'inverser, puisque Amelia (Catherine Zeta-Jones), la femme à laquelle Viktor s'intéresse, témoigne d'un penchant compulsif, alimenté par son *pager* électronique, à courir après les hommes, même s'ils sont mariés (elle le déplore d'ailleurs dans ce qui est présenté comme un moment de « lucidité »). Et puis, à l'instar de la figure du Grand architecte de *The Matrix Reloaded*, le superviseur du terminal siège dans une pièce mabusienne, hautement médiatisée, au sein de laquelle une pléthore de téléviseurs sont juxtaposés les uns aux autres. De façon plus suggestive encore, le protagoniste ne peut s'extraire de cet espace aéroportuaire chaotique, accéder véritablement à l'univers extérieur, qu'après une période de gestation de neuf mois passée à accomplir des travaux (il canalise l'eau *et*, en quelque sorte, Amelia, en construisant une fontaine), des rites ou des gestes qui attestent sa masculinité

hégémonique. Empreint d'une symbolique intra-utérine, saturé de références aux phases prénatale ou néonatale et assimilant la naissance à un acte d'individuation, le film prescrit à son héros un parcours parsemé d'obstacles dont la seule finalité est de mettre en exergue le primat, la singularité et l'universalité de ses pratiques, dans un concert final de louanges qui fait rimer américanité (le fait de pouvoir entrer sur le territoire étasunien) et masculinité (le fait de se départir du féminin technologique). Cette volonté se concrétise du reste au moment où, sur le point de sortir du terminal, Viktor se voit remettre un manteau de policier qui marque son entrée dans l'ordre patriarcal et l'autorise ainsi, enfin, à sortir de la « matrice ». De là, la réaffirmation naturelle, ou plutôt « prodigieuse », de la différence des sexes, puisque c'est au moment même où Viktor passe le seuil du terminal qu'Amelia s'apprête à y rentrer. En partance vers la fraternité masculine de l'univers du jazz tant prisé par son père défunt, Viktor ouvre la voie à un « rééquilibrage salutaire » qui implique la réintégration de la femme volage au sein de l'espace féminin. En outre, il faut noter que le casting de Tom Hanks dans le rôle principal remplit une fonction anticipatrice décisive dans la naturalisation de l'américanité/masculinité de Viktor. Depuis ses succès considérables dans les années 1990 (*Sleepless in Seattle* [1993], *Philadelphia* [1993], *Forrest Gump* [1994], *Apollo 13* [1995], *Toy Story* [1995], *Saving Private Ryan* [1998], *You've got Mail* [1998], etc.), l'acteur est devenu l'interprète par excellence du *nice guy* et de l'américanité, si bien que, dans l'attente de l'autorisation pour Viktor de rentrer sur le territoire, l'image de Hanks pèse de tout son poids sur la connotation déjà typiquement américaine du personnage¹³⁰.

Il importe par ailleurs d'observer que la production hollywoodienne a aussi donné à voir dernièrement toute une série de films qui problématisent le rapport antagoniste de l'homme à la machine sur un mode plus préventif, et peut-être moins alarmiste, que les productions que l'on vient d'invoquer. Plus proches en cela d'*I, Robot* que de *The Matrix*, ces films mettent en relation la marginalisation d'un protagoniste masculin attaché à des usages plutôt « industriels » avec l'arrivée d'un personnage féminin plus jeune et dynamique, nettement structuré du côté de l'innovation technologique et des pratiques postindustrielles. A titre d'exemple, derrière une trame qui condense assassinats, adultères, conspirations politiques et complots militaro-industriels en tous genres, *State of Play* orchestre un affrontement fondamental entre Cal McAffrey (Russell Crowe), un vieux routard de la presse écrite à la masculinité mal dégrossie, et Della Frye (Rachel McAdams), une jeune blogueuse séduisante « naturellement » encline à la production de ragots salaces et sensationnels. Il est intéressant de noter que, dans ce film, l'Internet est, à nouveau, non

¹³⁰ Voir à ce sujet : Fred Pfeil, « Getting Up There with Tom : the Politics of American "Nice" », in J. Kegan Gardiner, *op. cit.*, pp.119-140.

seulement associé à un personnage féminin et jeune, mais aussi à la diffusion d'informations (« *bullshit* » est le mot utilisé) relatives à la vie privée et à la sexualité. En outre, le fait que le journal pour lequel les deux journalistes travaillent traverse une période de difficultés financières et soit du coup amené à considérer des changements d'ordre cosmétique semble vouloir faire écho à l'image d'une urbanité washingtonienne tombée en déliquescence sous le poids de la corruption et qui, elle aussi, est supposée se ressaisir. Le film suggère donc que la menace du réseau pèse de façon équivalente sur les conditions individuelles et collectives d'une masculinité hégémonique vertueuse. A ce titre, il est intéressant de noter que la plus grande partie de ces éléments sont absents de la série télévisée anglaise de la BBC dont le film est tiré. Dans cette série, il n'y a pratiquement pas de différence d'âge entre les personnages de McAffrey et de Frye, et cette dernière n'a aucune relation privilégiée avec les blogs ou l'Internet. De plus, le journal pour lequel ils travaillent ne traverse pas de crise particulière. De manière très différente donc, à travers l'investigation commune menée par ses deux personnages principaux, la version américaine et cinématographique de *State of Play* s'emploie à rétablir la supériorité essentielle du journaliste réactionnaire, tout en pointant l'utilité et la perspicacité de la jeune blogueuse. Assurant la continuité des privilèges masculins, le thriller politique opère une médiation qui vise à affaiblir l'attrait de médias en ligne dont la montée en puissance serait prompte à compromettre les conditions-cadres d'une masculinité confiante et efficace. Le procès de conformation de la blogueuse aux us et coutumes de la presse écrite, dans le sens traditionnel du terme, avec sa prédilection pour l'authenticité du contact humain, loin de l'impersonnalité informatique supposée du web, passe ici par deux scènes d'initiation au caractère rituel affiché : celle où le journaliste lui passe un collier de stylos autour du cou (un peu à la manière d'un rituel tribal) pour la complimenter de ses succès et celle où il l'autorise, après avoir rédigé l'article, à envoyer le texte à l'imprimerie¹³¹. Le film se clôt alors sur une séquence qui se veut allégorique de son discours à contre-courant de l'avancée technologique et des évolutions sociales qu'elle engage. On y voit le générique défilant sur les images de la trajectoire de l'article des héros allant du clavier d'ordinateur jusqu'au chargement des journaux dans le camion de livraison, en passant par les rotatives et toutes les étapes du processus « irremplaçable » d'impression industrielle. L'homme blanc demeure donc aux commandes d'une société où ses meilleurs alliés restent la femme et la machine qui reconnaissent son autorité.

¹³¹ Notons que si la série de la BBC contient la même scène, elle connote un rapport de pouvoir complètement différent entre les personnages principaux. Dans la version américaine, McAffrey autorise en quelque sorte (de manière condescendante) Frye à envoyer l'article à l'impression et l'aide ainsi à faire le lien entre le domaine de l'informatique (l'ordinateur) et l'industrie (les rotatives). Dans la série, Frye appuie sur le clavier de son propre chef afin d'aider McAffrey à franchir un pas difficile : dénoncer l'ami qui s'est compromis dans cette affaire.

On retrouve dans *Up in the Air* un schéma d'opposition pour ainsi dire identique à celui mobilisé par *State of Play*, dans le sens où le conflit entre un masculin aguerri et une modernité technologique déclinée au féminin règle également le processus de pérennisation de la position du héros au sommet de la hiérarchie sociale. Sans trop entrer dans les détails, on peut dire que Ryan Bingham (Georges Clooney) est un cadre de classe moyenne dont le travail consiste à se rendre de petite ville en petite ville, à travers tous les Etats-Unis, afin de licencier des employés à la place de dirigeants trop lâches pour s'en occuper eux-mêmes. Bingham tire une grande partie de son plaisir professionnel et de sa satisfaction personnelle des trajets qu'il effectue en avion, ainsi que des points de fidélité que sa « loyauté » à la même compagnie aérienne lui octroie (significativement, il s'agit d'*American Airlines*). Il est en bref un homme à l'équilibre entre la nature des états ruraux qu'il visite et la technologie industrielle des transports aériens qu'il utilise. Seulement, de retour au siège de la société qui l'emploie, il constate qu'une jeune femme, Natalie Keener (Anna Kendrick), est en train de promouvoir l'implantation d'un système de vidéoconférence qui permettra de procéder à des licenciements à distance, et donc d'économiser les frais de transport aérien. Le film amalgame ainsi littéralement la menace féminine à celle de l'Internet dans la remise en question qu'il propose des modalités de la prééminence du personnage masculin. Acculé à collaborer avec Keener pour la mise en place de ce nouveau dispositif, Bingham conduit la jeune femme à prendre conscience de « l'inhumanité » de la pratique qu'elle tente de faire adopter. Cette leçon transparaît notamment dans le désarroi provoqué par son système chez les personnes limogées ou lorsqu'elle s'effondre en larmes au milieu de la réception d'un hôtel parce que son copain vient de la quitter en utilisant, justement, un message électronique. Mais la dépréciation du système de vidéoconférence n'est qu'un volet du discours technophobe et anti-féministe érigé par *Up in the Air*. L'autre volet consiste à montrer que Keener est également inapte à travailler dans une profession aussi « ardue » que celle de Bingham. C'est ainsi que, suite au suicide d'une employée qu'elle avait renvoyée, la jeune femme décide de démissionner.

Ce que le film suggère de la sorte est que si un homme peut bien se substituer à un autre (Bingham peut prendre temporairement la place d'un patron trop couard pour assumer ses responsabilités), ni une femme, ni une machine ne le peuvent. Corrélativement, le protagoniste voit ses privilèges restaurés à la fin du film, lorsque son patron lui annonce que le projet de vidéoconférence a été abandonné et qu'il le veut de retour « *in the air* », à sillonner le pays et faire « ce qu'il fait le mieux ». Mais cette consécration n'intervient qu'une fois que Bingham est parvenu à relever le défi personnel qu'il s'était fixé : accumuler le nombre de points de fidélité suffisants pour disposer d'une carte de membre d'*American Airlines* très rare (sept personnes uniquement en disposent), qu'il est le plus jeune à acquérir. Transmise personnellement par un pilote de la compagnie (Sam Elliott), qui symbolise une sorte de figure paternelle divine, à la fois

américaine (on est sur *American Airlines*) et industrielle (pour le choix du transport aérien), cette carte constitue la marque de l'accès de Bingham à l'hégémonie masculine, un droit *ad vitam æternam* à dominer les autres, que ce soit dans les airs ou socialement. Toutefois, il faut relever que, dans un geste de nuance appréciable, le film signale qu'il y a également un coût à cette prééminence masculine : la solitude. Ce n'est en effet qu'après avoir été rejeté par Alex (Vera Farmiga), la femme qu'il croyait être sa partenaire (et pour qui il ne représente en fait qu'un « échappatoire »), que le personnage accède à cette position privilégiée en forme de compensation dérisoire, matérialisée par un plan final de survol aérien *immédiat*, flottant simplement au dessus des nuages. En conséquence, si cette fin peut à juste titre être perçue comme complaisante vis-à-vis de la part de souffrance qu'implique l'hégémonie masculine, elle peut aussi être envisagée comme une forme de mise en garde relative aux velléités de domination de l'homme en général et du héros technophobe en particulier.

En guise de conclusion, on pourrait arguer du fait que si, dans leurs grandes lignes, les discours de ces différents films résultent de l'articulation entre la nature destructrice du féminin indépendant, le caractère dévirilisant de la technologie et la victimisation de l'homme, c'est surtout parce qu'ils cherchent à résoudre les contradictions d'une société américaine postindustrielle qui, consciente de sa dépendance vis-à-vis de l'essor technologique, n'en est pas moins réticente à l'égard des évolutions socioculturelles qu'il engendre, que ce soit *via* les nouveaux modes de reproduction biologique (l'ère génétique) et électronique (l'ère numérique) ou encore les avancées récentes liées au domaine des communications (l'Internet et le téléphone portable en tête). Face aux défis que l'innovation technique lui lance, face aux possibilités d'égalitarisme apportées par de nouvelles conditions matérielles, la société américaine tente de redéfinir, sur un mode fantasmatique, une masculinité qui, à elle seule ou presque, continue de constituer une réponse adéquate aux grands enjeux de son époque. C'est dans un esprit où humanisme rime avec masculinisme que ces films refaçonnent l'image de l'homme, restaurent celui-ci dans son statut dominant et l'opposent à des machines qui s'apparentent à une de ses peurs les plus ancestrales : la féminité sexuée et indépendante. En déplaçant des questions propres à la différence des genres sur une division entre masculinité et technologie, ils créent une rencontre voilée entre l'ordre du Symbolique et certains des éléments qui mettent sa stabilité en péril. Ainsi, cet antagonisme, cette volonté de reconstruire la différence des sexes au détriment d'une féminité ou d'une homosexualité libre et autonome ne se manifeste pas dans ces récits de façon directe, mais elle y est naturalisée, amalgamée à une lutte imaginaire où un homme ou un petit groupe d'hommes (« *a few good men* » ou « *one man* » comme aiment à le scander les lancements publicitaires) est confronté à un déterminisme technologique envahissant et déstructurant. La « Communauté de l'Anneau » ne représente-t-elle pas, à ce titre, qu'une

congrégation essentiellement fondée sur la fraternité masculine qui s'élève contre le pouvoir malaisant d'une bague, produit de la forge technologique ? Il n'y a, à mon sens, pas de hasard au fait qu'un des romans les plus anti-industriels du siècle, *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien (1954-1955), connaisse une adaptation aussi ambitieuse et un succès aussi phénoménal à un moment si profondément marqué par un essor technologique qui affecte tous les moyens de reproduction et de communication. De fait, l'insistance mise sur la nécessité d'une camaraderie virile, d'une construction de la masculinité exempte de compromission avec le féminin, dans ce qu'il peut recouvrir de plus divers, de vivant et de libre, laisse avant tout transparaître les incertitudes d'une société androcentrée qui assimile les machines à une féminité au potentiel destructeur et ressent sa libération comme la volonté d'anéantissement d'une prétendue essence masculine.

Sur le plan de la représentation filmique des relations de genre, on constate que les technologies, qu'elles renvoient à la féminité ou à l'hypermasculinité, constituent invariablement le contrepoint d'une masculinité prompt à s'ajuster aux circonstances changeantes afin de naturaliser les significations qui légitiment l'état normé des rapports entre celles et ceux qui sont respectivement perçus comme des femmes et des hommes. En exploitant la vision technologiquement déterminée d'une dégénérescence sociétale, en misant sur la spectacularité de l'exhibition d'un corps masculin héroïsé par sa lutte contre diverses formes d'adversité, ces films procèdent à une redéfinition des codes de la masculinité qui, *in fine*, restitue leur spécificité élective à des hommes que le technicisme ambiant avait supposément privés de leur singularité. Dès lors, la seule « inévitabilité » que cet imaginaire cinématographique cultive semble être celle d'un dévoilement de la supériorité masculine dans un contexte de faillite technologique, un androcentrisme dont le caractère naturel est aujourd'hui éprouvé par l'exposition filmique, subtilement suggérée comme telle, d'un corps et d'un esprit endurant aux tensions et aux chocs postindustriels. Ces récits offrent de la sorte, au fil de leurs mouvements narratifs, de leurs multiples procès de remédiation, du lot d'épreuves et de résolutions mélodramatiques qu'ils apportent, un renouvellement de la figure du héros associé à la révélation d'une volonté et d'un sens moral inaltérables, ainsi que d'une corporéité aussi robuste qu'immuable, la conception doloriste d'un corps dont l'immunité se fonde sur la puissance et la maîtrise physiques ainsi que sur une pugnacité hors du commun.

Chapitre 5. L'artiste solitaire

L'artiste solitaire constitue une variation « romantique » sur le thème du héros technophobe à destination des couches cultivées de la société américaine. S'il est un personnage corporellement moins athlétique que les protagonistes examinés jusqu'à présent, sa principale particularité ne relève pas pour autant de sa corporéité. Elle tient plutôt, ainsi qu'on va le voir, au fait que la dimension hégémonique de sa masculinité s'édifie moins *via* une opposition à la technologie en tant que telle, à l'instar du héros de science-fiction, qu'à une culture de masse dont Andreas Huyssen a montré qu'elle tend, dès son essor à la fin du XIX^e siècle, à être appréhendée comme éminemment féminine¹. Une connotation de genre qui, si l'on considère la propension du cinéma américain à représenter la technologie sous des traits masculins durant les années 1968 à 1987, pourrait bien expliquer la relative absence de la figure de l'artiste dans le paysage des productions filmiques de cette période. A ce titre, il faut préciser que la culture de masse s'envisage ici comme un sous-ensemble de la modernité technologique². En phase avec l'évolution récente du paradigme technophobe – au point de l'avoir à certains égards anticipée –, l'artiste solitaire s'érige par l'affirmation de la singularité de son génie créateur, de sa subjectivité formellement masculine et sa puissance perceptive face à une culture de masse et une société de consommation aux effets féminisants³. Le désintérêt relatif pour le corps du héros, sa prise de distance vis-à-vis de l'exigence d'une forme d'armure corporelle, résulterait ainsi de l'accent plus direct que le récit met sur sa capacité créatrice et le pouvoir de son esprit. En outre, ce trait pourrait bien expliquer en partie le fait que le personnage est repérable dans des productions cinématographiques très diverses, qui vont du *blockbuster* au film « indépendant » : *Titanic* (1997), *Adaptation* (2002), *Confessions of a Dangerous Mind* (2002), *Lost in Translation* (2004), *The Life and Death of Peter Sellers* (2004), *King Kong* (2005), *V for Vendetta* (2005), *The Prestige* (2006) ou *Zodiac* (2007). Enfin, l'artiste solitaire se distingue moins par la fréquence de ses apparitions que par le fait qu'on le trouve dans des genres filmiques de nature très différente. Aussi, sa prise en compte ici, en tant

¹ A. Huyssen, « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité »..., pp. 47-75.

² Dans la filiation de Walter Benjamin, Noël Carroll a bien montré dans quelle mesure l'essor de la culture de masse est profondément lié à celui des technologies. Voir Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 196.

³ A cet argument, on pourrait opposer le fait que Jack Dawson, l'artiste campé par Leonardo DiCaprio dans *Titanic*, révèle ses pouvoirs et sa sensibilité sur fond de catastrophe technologique. Mais ce serait faire un sort trop rapide au fait déterminant que les aventures de Jack et de Rose (Kate Winslet) sont restituées par un récit enchâssé. Un récit dont la narratrice, préalablement confrontée à une reconstitution du désastre en images de synthèse, indique qu'il sera « très différent » de cette reconstitution. Ainsi, à la froideur et à l'artificialité du spectacle filmique moderne, *Titanic* propose d'emblée de substituer la possibilité de la charge émotionnelle et du réalisme véhiculés par la médiation humaine. La médiation au surplus d'une femme, dont la subjectivité a, comme dans *The Terminator*, mais aussi *True Lies* (1994), déjà été reconfigurée par le pouvoir de l'instance – ici, artistique – masculine. Au sujet de la figure de l'artiste solitaire dans *Titanic*, on lira l'article de David Gerstner, « Unsinkable Masculinity : The Artist and the Work of Art in James Cameron's *Titanic* », in *Cultural Critique*, n°50, Winter 2002, pp. 1-21.

que catégorie discrète, est avant tout motivée par la volonté d'exposer davantage encore le caractère protéiforme de l'antagonisme entre « l'homme et la machine » et de montrer en quoi cette figure prototypique des années 1996 à 2009 représente l'expression d'une configuration de pratiques de genre très répandue dans le cinéma hollywoodien.

L'analyse que j'ambitionne de mener se déroulera en deux temps. Le premier sera axé sur le mode de construction de la masculinité propre à l'artiste solitaire au sein d'un film hollywoodien dit « indépendant »⁴, qu'on peut considérer comme se destinant à un public plutôt cultivé. Dans ce dessein, j'ai choisi d'interroger les représentations de *Confessions of a Dangerous Mind* à l'aune du caractère genré de l'antagonisme qu'il met en scène entre son protagoniste et une industrie télévisuelle qu'il dépeint comme dévirilisante⁵. L'objectif sera dès lors de cerner le rôle « féminisant » dévolu à la télévision, en tant qu'objet issu de la culture de masse, mais aussi dispositif structurant, dans l'entreprise de remasculinisation de l'artiste-héros mise en œuvre par le film. L'attention se tournera dans un second temps sur un type de cinéma destiné à un plus large public, afin de mettre en lumière l'actualisation qu'y trouve l'artiste solitaire. Pour ce faire, je m'attacherai à analyser les rivalités professionnelles et personnelles divisant les deux personnages de magicien qui sont au cœur de *The Prestige*.

5.1. *Confessions of a Dangerous Mind* ou les tueries d'un créateur solitaire

L'étude de *Confessions of a Dangerous Mind*⁶ nécessite que l'on s'arrête un instant sur la perception et les connotations de genre d'une technologie particulière : la télévision. En effet, bien qu'elle soit un objet emblématique de la modernisation domestique nord-américaine au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la télévision est marquée, dès son institutionnalisation en tant que médium de masse, par un ensemble de connotations féminines dépréciatives propres au discours pessimiste qui prévaut dans le cadre de la réception de la culture de masse depuis la fin du XIX^e

⁴ L'usage du qualificatif « indépendant » doit se faire avec beaucoup de précaution dans le contexte de l'industrie hollywoodienne « globalisée » des années 1990. En effet, si des compagnies comme Miramax ou New Line peuvent, notamment en raison de leurs réseaux d'exploitation, hors des grandes chaînes comme AMC ou Loews Cineplex, se réclamer d'un tel statut, celui-ci doit être toutefois relativisé, ne serait-ce que par le fait que les deux sociétés de production passent toutes deux, en mai 1993, sous la houlette respective de Disney et de la Turner Broadcasting Corporation. Motivées par la nécessité de diversifier leur offre sur les différents canaux de diffusion qui s'ouvrent à elles (vidéo, mais aussi télévision par câble), ces *majors* mettent effectivement en œuvre une politique qui vise à acquérir des compagnies dont le marché de niche leur permet de toucher de nouveaux publics. Voir Justin Wyatt, « The Formation of the "Major Independent" : Miramax, New Line and the New Hollywood », in Steve Neale and Murray Smith, *Contemporary Hollywood Cinema*, London & New York, Routledge, 1998, pp. 74-90.

⁵ Avec un peu plus de 16 millions de dollars de recettes, *Confessions of a Dangerous Mind* fut un échec commercial relatif, mais un succès critique. Le site rottentomatoes.com indique 78% de critiques élogieuses à son sujet (124 sur 158), tandis que metacritic.com lui octroie un « métascore » de 67, synonyme d'une réception « généralement favorable ».

⁶ Dorénavant *Confessions*.

siècle⁷. A l'instar du roman feuilleton, des revues périodiques populaires ou du cinéma, le dispositif télévisuel se voit ainsi associé de manière privilégiée à des traits péjoratifs tels que la passivité, la mystification, la reproduction ou la trivialité : autant de stéréotypes en vertu desquels Patrice Petro a montré que la TV apparaissait fréquemment comme le véhicule d'une gratification factice, instantanée et bon marché, tendanciellement structurée du côté des valeurs que la culture occidentale assignent au féminin⁸. D'après Petro, ce couplage entre télévision et féminité procède plus largement d'une dichotomie genrée et hiérarchisée au sein de laquelle les produits de l'industrie culturelle figurent le pendant négatif d'un art légitime, exigeant et masculin. On peut à cet égard citer l'exemple de Théodor W. Adorno et Max Horkheimer qui, en insistant sur les potentialités d'indifférenciation croissante attachées à une réalisation de l'idéal du *Gesamtkunstwerk* via l'avènement de la télévision, laissent transparaître le danger que ce dernier fait peser sur l'œuvre d'art authentique :

« [L]a télévision vise une synthèse de la radio et du film [...], mais ses possibilités illimitées promettent d'accroître l'appauvrissement des matériaux esthétiques à tel point que l'identité à peine masquée de tous les produits de l'industrie culturelle risque de triompher ouvertement et d'aboutir à l'accomplissement dérisoire du rêve wagnérien de l'œuvre d'art totale. »⁹

Aux Etats-Unis, comme on a pu l'évoquer, les sources de l'appariement entre culture de masse et féminité ont été documentées par Ann Douglas dans *The Feminization of American Culture*¹⁰. Selon Douglas, qui reconduit la hiérarchie induite par ces conceptions en référant les débuts de la littérature populaire à ceux de la télévision, ce phénomène s'origine dans une « sentimentalisation de la culture théologique et séculaire » qui, à compter de l'ère victorienne, va de pair avec le divorce progressif entre une culture d'élite minoritaire et une culture de masse livrée à l'excès mélodramatique¹¹. Dans le prolongement de cette question, Andreas Huyssen spécifie la dimension sexuée de cette dévalorisation en la mettant en relation avec les craintes suscitées par le sentiment de montée en puissance des « masses » au sein de l'ordre bourgeois patriarcal à la fin du XIX^e siècle, et en particulier avec l'ensemble des revendications sociales et féminines qui leur sont associées. Pour Huyssen, dont les observations sont informées par les travaux de Klaus Theweleit, « [l]es craintes masculines d'une féminité engourdissante sont projetées ici sur les masses urbaines qui constituaient effectivement un danger pour l'ordre rationnel de la

⁷ Voir : N. Carrol, *A Philosophy of Mass Art...*, pp. 15-109 ; Jacques Portes, *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux Etats-Unis*, Paris, Belin, 1997, p. 134, p. 165, p. 249 ; Lynn Spigel, « Television in the Family Circle. The Popular Reception of a New Medium », in P. Mellencamp (dir.), *op. cit.*, pp. 73-97.

⁸ Patrice Petro, « Mass Culture and the Feminine: The "Place" of Television in Film Studies », in *Cinema Journal*, vol. 25, n°3, spring, 1986, pp. 5-21.

⁹ Théodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 [1944], p. 133.

¹⁰ A. Douglas, *op. cit.*

¹¹ *Ibidem*, p. 12.

bourgeoisie. » Si bien que cette conception paranoïaque de la culture de masse pointe *in fine*, selon lui, la peur irrépressible « d'une perte de pouvoir » doublée d'une « crainte de perdre les frontières stabilisées et fortifiées du moi. »¹² Dans le sillage de ces appréhensions androcentrées, la TV aurait en somme, de fait, partie liée avec les menaces fantasmatiques que tout médium de masse fait peser sur l'intégrité corporelle du mâle, apparaissant comme l'agent d'une peur diffuse de la fragmentation ou de la dissolution de l'unité essentielle de l'identité masculine¹³.

Mais ce sont les travaux de Lynn Spigel qui illustrent avec le plus de force cette « forme d'émasculatation technologique. »¹⁴ Son analyse de l'iconographie et des discours publicitaires des années 1948 à 1955 révèle en effet que, loin d'avoir été confinée à la réception théorique du médium, cette perception de la télévision procède des inquiétudes que la nouvelle classe moyenne américaine de l'après-guerre nourrit vis-à-vis du pouvoir dévirilisant de l'ensemble des technologies de la communication. Spigel explique que « la télévision était souvent montrée comme privant les hommes de leurs pouvoirs, les transformant en des femmes passives et vulnérables ou même des enfants. »¹⁵ Menaçant de supplanter la figure paternelle dans un contexte de rapports de genre déjà déstabilisés par les lendemains de la guerre, l'extension de l'usage de la télévision aura promu celle-ci au rang de facteur de dissolution d'une cohésion familiale précisément organisée autour de la prédominance du père.

C'est en faisant fond sur ce constat que je me propose à présent de porter ma réflexion sur l'emploi discursif contemporain de la relation entre télévision et féminisation dans l'accession de l'artiste solitaire à la masculinité hégémonique. Première réalisation de l'acteur Georges Clooney (*ER* [1994-2009], *The Perfect Storm* [2000], *Syriana* [2005]), *Confessions* relève du *biopic*¹⁶, un genre filmique attaché à la retranscription, dans un cadre fictionnel, de la singularité de la vie d'un personnage « historique », passé ou présent, et dont les enjeux narratifs s'articulent le plus souvent autour des dimensions à la fois grandioses et pathétiques de ce destin. En relatant, sur un mode autobiographique, la vie de Chuck Barris, un producteur de shows télévisés à succès des *seventies* qui prétend avoir secrètement assassiné plus de trente personnes pour le compte de la CIA, *Confessions* prend pour sujet, comme on va le constater, l'entreprise de refondation

¹² A. Huyssen, « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité »..., p. 59.

¹³ Sur le morcellement comme donnée inhérente à la modernité, voir Linda Nochlin, *The Body in pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames and Hudson, 1994.

¹⁴ L. Spigel, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ L'appellation *biopic* découle de la contraction anglophone des termes *biographic* et *picture*. Parmi les exemples les plus récents du genre, on peut citer *Man on the Moon* (1999), *Ali* (2001), *The Aviator* (2004) et *Ray* (2004). Voir l'ouvrage de George F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.

identitaire, par l'écriture, d'un homme pris entre le pouvoir dévirilisant de la télévision et les vertus remasculinisantes de la violence et de la création artistique.

Le film débute par deux scènes très brèves qui jettent les bases du rapport conflictuel que le personnage fictif de Chuck (Sam Rockwell) entretiendra, d'abord tacitement, vis-à-vis de la télévision, puis, explicitement, vis-à-vis des femmes. Constituée d'une succession de huit plans brefs en fondus enchaînés, la scène inaugurale représente Barris nu, debout au sein d'une chambre d'hôtel dépourvue de lumière naturelle, muet, barbu, la chevelure hirsute, les yeux cernés, le regard figé en direction de sa télévision. Dès le premier plan, l'emprise hypnotique de l'appareil sur le personnage et l'angoisse de fragmentation qu'il induit sont suggérées *via* l'inversion de la hiérarchisation : le cadre écrasant du poste placé à l'avant-plan rejette la silhouette floue de Barris à l'arrière-plan. Par la primauté spatiale et visuelle qu'ils accordent au téléviseur, les procédés de mise en image déstabilisent le rapport précaire entre sujet regardant et objet regardé, la disposition de l'appareil tendant en outre à sectionner le corps du personnage et à en désagréger les contours. Cette double impression de dissolution et de morcellement du corps de Chuck est ensuite renforcée par l'alternance entre des plans larges et des gros plans de son anatomie, par sa situation systématiquement décentrée au sein du cadre ainsi que par la relation qui se noue entre les ellipses temporelles et l'immobilité quasi catatonique du personnage face aux événements qui défilent devant lui. Ainsi le second plan saisit Barris de dos, à hauteur du fessier, confiné à la gauche du cadre, le corps partiellement déformé par un objet en verre disposé en amorce, tandis que le plan suivant montre son visage figé, cette fois à la droite du cadre, fixant de façon impassible le vide devant lui. Plus loin, un autre plan donne à voir une femme de ménage passant tranquillement l'aspirateur entre le personnage et la télévision, sans susciter la moindre réaction chez lui. Autant de plans donc et de paramètres de la mise en scène qui convergent dans la représentation d'un individu fractionné et impuissant dont la posture rigidifiée s'accomplit en résistance au joug d'une force encore énigmatique. Son monologue intérieur achève de nourrir cette impression :

- *Lorsque vous êtes jeune, votre potentiel est infini. Tous les espoirs vous sont permis. Vous serez peut-être Einstein... Vous serez peut-être DiMaggio... Puis, vous arrivez à un âge où ce que vous auriez pu être cède la place à ce que vous avez été. Vous n'avez pas été Einstein, vous n'avez été personne. C'est un mauvais moment à passer.*

Séparée de cet incipit par un carton certifiant l'aspect documentaire des sources sur lesquelles se base le film, la deuxième scène se produit, comme une mention écrite l'indique, à New York, en 1981. Se déroulant selon toute vraisemblance peu après la première, cette scène met le malaise de Barris en relation avec sa petite amie Penny (Drew Barrymore). Alors que cette dernière frappe à sa porte d'hôtel, Chuck apparaît au travers d'un judas grillagé pour s'entendre dire qu'il devrait

rentrer en Californie avec elle et l'épouser. En larmes, Penny l'implore de la rejoindre, lui lançant qu'elle l'aime et qu'elle « ne peut pas l'attendre éternellement ». Manifestement déstabilisé par la démarche de la jeune femme, il se rétracte en mettant hâtivement terme à la conversation. Ici, l'agencement de l'entretien en champs-contrechamps, l'usage de plans rapprochés, l'impression carcérale induite par le dispositif d'échange compartimenté entre les personnages ainsi que les suppliques de Penny visant à extraire Chuck de son isolement confèrent une atmosphère de claustrophobie à la scène qui n'est pas sans évoquer, en sous-texte, une tentative ratée d'accouchement, le vœu symbolique d'une femme de voir sortir un garçon de sa chambre/ventre, d'assister en somme à son passage à l'âge adulte. Plongé dans l'obscurité de la pièce, Chuck aurait, suivant ce raisonnement, régressé jusqu'à l'utérus maternel dont il est maintenant sommé de se détacher. Son aspect régressif, son allure cro-magnonesque, son mutisme, ses cheveux désordonnés et sa nudité fœtale confortent cette interprétation¹⁷. Le mouvement descendant de la caméra jusqu'à lui, situé sur le sol, et la reprise de son flux de pensée, également :

- *Je m'étais terré dans cet hôtel de New-York, l'Hôtel Phénix. Tout me faisait peur et ma vie me faisait honte. C'est alors que j'ai compris que mon salut résidait peut-être dans le récit sans concessions de ma misérable existence. Cela m'aiderait peut-être à ouvrir les yeux, à comprendre ce qui s'est passé.*

Effrayé de toute évidence à l'idée de se lier à une femme, Chuck peine donc, à ce stade du récit, à saisir la nature du trauma qui l'a conduit à se réfugier dans cette symbiose précœdipienne, dont l'espace-temps à la fois utopique et dévastateur le prive de tout contact avec le monde. Or, comme sa voix mentale le laisse entendre, l'origine de ce blocage pourrait résider dans le regret de ne pas avoir été un « grand homme », de ne pas être parvenu à se distinguer de la conformité de la masse, expression d'une carence de singularité qui se comprend ici comme le constat inavouable d'un déficit de masculinité. C'est sur la base de ce manque que le thème de la conquête de la masculinité/unité de Chuck vient à apparaître comme l'enjeu du récit. Accablé par un sentiment de perte d'intégrité corporelle, de vulnérabilité irrépressible, le personnage se met en quête d'une plénitude symbolique que, comme il l'affirme, seul le récit « objectif » de son existence passée paraît à même de lui procurer. De son visage meurtri, le film passe par un nouveau fondu enchaîné à un plan d'ensemble montrant Barris de dos, assis devant un bureau, en train de taper sur une machine à écrire. À partir de ce point d'ancrage, le film initie un récit

¹⁷ Pour une séquence exemplaire de l'enfermement comme mode de régression intra-utérine, voir dans *The Aviator*, le passage où le personnage d'Howard Hughes (Leonardo DiCaprio) se terre nu, pendant plusieurs jours, dans une salle de projection sombre, jusqu'à ce qu'Ava Gardner (Kate Beckinsale), qui représente sa figure maternelle, l'aide à sortir de son isolement général et à retrouver « figure humaine ».

enchâssé qui permettra au protagoniste de découvrir, par lui-même, l'origine de son trouble et de le transcender.

Brièvement axé sur son enfance et sa vie de jeune adulte, le récit développe alors, par le truchement de la subjectivité de Chuck l'écrivain, la thèse de l'échec prématuré de ses relations avec la gent féminine comme le point d'origine apparent de sa condition actuelle. Inféodées au rythme rapide de ses souvenirs, les séquences suivantes montrent un homme qui, précocement obnubilé, mais aussi rejeté par les femmes, demeure incapable d'entretenir des rapports amoureux sur un mode autre qu'infantile. C'est notamment à sa relation avec l'amie de sa sœur, Tuvia, qui a refusé de lui faire une fellation à l'âge de onze ans, que Barris corréle son obsession sexuelle et les rejets systématiques qu'elle entraîne. Depuis, Chuck considère les femmes comme des objets, au point où il suggère qu'il a entamé sa carrière à la chaîne NBC dans le seul but de s'octroyer un statut social qui lui permette de multiplier les conquêtes. C'est d'ailleurs au terme de l'exposition de cette mécanique implacable, faite d'un désir qui irrémédiablement mène au refus et à la frustration, que le protagoniste mentionne sa découverte de la télévision, au détour de la devanture d'un magasin. Au plan psychanalytique, la souffrance du personnage peut être référée à un profond complexe de castration qui l'empêche de se confronter à la réalité de la sexualité et de la subjectivité féminines telles qu'elles se donnent, dans la variabilité des désirs et des peurs qui peuvent les constituer. Son comportement puéril renverrait ainsi à la difficulté d'endosser une identité masculine stable en admettant la séparation d'avec la mère. Loin d'un niveau de maturité psychique qui lui permette d'avancer dans le monde en tant qu'individu, Chuck témoigne d'une économie libidinale insatiable et d'une instabilité qui sont autant de signes de son inaptitude à dépasser le stade narcissique et le sentiment de toute-puissance infantile qu'il confère. N'ayant pas réussi à surmonter les frustrations infligées par la réalité et les femmes, c'est donc sous la pression de ses refoulements que Barris se lance dans l'industrie télévisuelle avec l'espoir d'y trouver un terrain favorable à l'exercice de son cynisme et à l'accomplissement de ses fantasmes d'omnipotence. Mais c'est précisément sur ce point que le film finira par se muer en une fable prescriptive et normative : contrevenant à ses attentes initiales, le narrateur homodiégétique ira jusqu'à démontrer, dans une logique de victimisation autocomplaisante ostentatoire et *in fine* de transfiguration, que la menace que constituent les femmes pour sa masculinité n'est finalement pas différente de celle que représentent la culture télévisuelle et la société dans laquelle elle s'inscrit.

Pour saisir les modalités du rapprochement subtil que *Confessions* opère entre télévision et féminisation, il convient en premier lieu d'analyser la hiérarchisation des genres induite par le jeu des relations que Chuck noue avec trois des personnages principaux. Il y a d'abord Penny ; jeune

femme sexuellement libérée, dotée d'un certain franc-parler, Penny conçoit dans un premier temps les rapports affectifs d'une manière aussi inconséquente que Chuck. Le film s'applique du reste à souligner l'hédonisme insouciant des débuts de leur histoire, la démarquant ainsi des menaces d'engagement que l'opportunisme des autres femmes pourrait faire peser sur lui. Le second personnage est Jim (Georges Clooney), un agent de la CIA qui, sous prétexte que Barris possède « le profil requis », lui propose d'entrer au service de l'agence comme tueur à gages indépendant. Il enrôle Chuck, l'envoie dans un camp d'entraînement et assure la liaison pour ses contrats. Situé d'emblée comme une instance omnisciente, flanqué d'un imperméable et d'une moustache qui en suggèrent la dimension quasi caricaturale, Jim campe une figure paternelle encline à transmettre au héros tous les éléments-attributs de la masculinité. C'est ainsi que *The Dating Game*, un projet de jeu télévisé élaboré par le protagoniste et initialement rejeté par les dirigeants de NBC, est soudainement accepté chez ABC après que Chuck a perpétré son premier assassinat. A plusieurs reprises, hors de toute motivation narrative, le film conduit de la sorte à penser que c'est l'expérience de la violence et sa proximité avec Jim qui permet au personnage de s'affirmer en tant qu'homme. Enfin, Patricia (Julia Roberts) est une employée de la CIA à l'allure sophistiquée qui, officiant épisodiquement comme prostituée, entame une relation intime avec Barris, en parallèle de celle que ce dernier entretient avec Penny. A eux trois, ces personnages forment le système fondamental au sein duquel Chuck finit par articuler sa « nouvelle » identité, ou plutôt par retrouver sa personnalité et son essence profonde. Si Jim constitue le principal instrument de l'assertion de sa masculinité, le représentant par excellence de la sphère masculine, Penny et Patricia, toutes deux ses maîtresses, se polarisent peu à peu pour incarner deux représentations très distinctes de la féminité. D'abord sexuellement émancipée, ironique et frivole, Penny se conforme progressivement au stéréotype de la femme dépositaire d'une responsabilité morale, finissant par revendiquer foyer, stabilité, fidélité, amour et mariage¹⁸. Inversement, Patricia est conduite rapidement à personnifier la menace castratrice de la mère toute-puissante qui, par son agressivité et sa présence au sein d'une sphère d'ordinaire exclusivement masculine, brouille les frontières de la différence des sexes, gage traditionnel de l'équilibre patriarcal. Il n'y a, à ce titre, rien de fortuit au fait que Patricia se révèle être finalement une taupe du KGB qui extermine des agents de la CIA.

Le dilemme, jusque-là virtuel, que représente le choix entre ces deux femmes est concrétisé par la brève scène de confrontation qui se produit un peu avant le dernier quart du film. Barris est en

¹⁸ Cette transformation donne tout son sens au choix de Drew Barrymore pour le rôle de Penny. Jeune actrice à la notoriété précoce grâce au succès planétaire de *E.T. : The Extra-Terrestrial*, Drew Barrymore a, de son propre aveu, mené une vie passablement chaotique et dissolue avant d'opérer la reconversion qui, dans le discours des médias à son sujet, lui a permis de s'assagir et de retrouver le succès en tant qu'actrice (*The Wedding Singer* [1998], *Ever After : A Cinderella Story* [1998]) et productrice (*Charlie's Angels* [2000]).

train de déjeuner au restaurant avec Penny lorsque Patricia (qui se trouve en fait dans le restaurant) le fait appeler au téléphone afin de lui demander en aparté pour quelle raison il n'est pas allé à leur rendez-vous. Embarrassé, le protagoniste l'est encore davantage lorsque, un instant plus tard, Penny s'imisce dans leur conversation et requiert à son tour des explications quant à la présence de cette femme qui semble la connaître. *Confessions* traduit l'impasse gênante dans laquelle se trouve Chuck en opérant un travelling compensé au moment de la survenue de Penny, puis en plaçant le personnage sur le côté droit du cadre, avec Penny au centre et Patricia sur la gauche. Appuyée par le filmage et la mise en scène, la co-présence des deux femmes a non seulement contracté le monde autour du protagoniste, mais elle a de surcroît immobilisé ce dernier dans un coin du champ. Toutefois, dans cette scène, l'éclairage et l'apparence de Penny et Patricia connotent déjà distinctement la valeur de plus en plus divergente que le film tend à leur attribuer. Alors que Patricia est postée dans l'ombre, vêtue de noir, coiffée d'une coupe courte et sombre, arborant en outre une expression menaçante, Penny se tient au centre, dans une lumière naturelle éclatante, presque céleste, qui fait ressortir son sourire radieux, le volume de ses cheveux relâchés, à hauteur d'épaule, ainsi que l'uniformité rosée de son teint angélique et de son chemisier. Contrastant avec l'allure ténébreuse de Patricia, la figuration éblouissante de Penny tend alors à l'idéaliser en la mettant en relation avec le divin. Il n'est à ce titre pas surprenant qu'une telle représentation intervienne dans la dernière partie du film, là où Penny n'est plus vraiment caractérisée par sa sexualité. A ce stade, *Confessions* a en effet pris soin d'évacuer son désir en même temps que la matière de son corps dans l'optique de l'allier à Barris. Mais pour l'heure, les deux femmes excédées quittent le restaurant. S'en suit une scène dans laquelle Chuck se remémore, sur un mode comparatif, ses souvenirs avec chacune d'elles sur fond d'une imitation bon marché de *Can't Help Falling in Love*. Là où Patricia se trouve alors associée, sous des appareils de femme fatale, à des épisodes de meurtre et de débauche, Penny se voit couplée à des moments de tête-à-tête romantiques, dont la tendresse et l'insouciance sont indicatives de l'issue que trouvera cette mise en concurrence. Au terme du dilemme que constitue le choix entre ces deux types de féminités, Chuck élimine sans surprise Patricia pour se marier avec Penny, inscrivant son geste dans le schéma conventionnel de l'évincement de la femme autonome, sexuée et menaçante au profit de la femme subordonnée, angélique et docile.

La résolution de ce dilemme est d'autant plus significative qu'elle intervient à un moment charnière du récit, après la scène dans laquelle Chuck dénoue son conflit psychique grâce à Jim. En effet, en rentrant un soir chez lui, Chuck découvre Jim blessé, assis sur le plongeoir de la piscine, perdant son sang au-dessus de l'eau. Sur le point de trépasser, celui-ci lui procure la clé de sa remasculinisation en lui dévoilant les secrets de son passé : loin de se réduire à un trivial animateur de shows télévisés qui aurait fait l'apprentissage du meurtre, Chuck aurait en fait

toujours été un assassin authentique, « l'esprit dangereux » du titre autobiographique, un homme hardi et ontologiquement distinct des autres. De fait, il s'avère qu'il a, dans le ventre de sa mère déjà, étranglé sa sœur jumelle à l'aide de son cordon ombilical. En outre, son véritable père n'est pas le dentiste mou et dévirilisé qui l'a élevé, mais un tueur en série avec qui sa mère avait eu une liaison. Enfin, son malaise identitaire est bien la conséquence d'une blessure préœdipienne imputable à sa mère qui, le tenant pour responsable de la mort de sa sœur, l'a châtré symboliquement, dès son plus jeune âge, en l'élevant à la manière d'une fille et en le travestissant. Finalement, Jim exhorte Chuck à démasquer rapidement la taupe qui sévit à la CIA, sous peine de subir le même sort que lui.

Cette scène de révélation, qui se produit de manière classique aux trois-quarts du récit, possède un contenu informatif particulièrement dense, mais a surtout une propension à mettre en rapport des traits, des motifs et des éléments dont la connexion n'avait été jusque-là que sommairement suggérée. De toutes les informations délivrées par Jim, la plus importante est, à n'en pas douter, celle de la disposition naturelle, congénitale même, de Barris à la violence et à l'éradication du féminin. En effet, contrairement à Jim, qui est en train de mourir, de se vider de son sang au-dessus d'une piscine dont la liquidité vient finalement souligner l'inaptitude du personnage à personnifier l'homme, le « vrai », Chuck apparaît dès ses origines fait pour dominer le monde et les femmes, pour se départir du féminin dans lequel tant d'hommes se trouvent empêtrés. C'est ainsi que le film jette les bases du processus de naturalisation de son hégémonie masculine. Les bases seulement, car l'incertitude pèse encore à ce stade sur la capacité de Barris à mettre en œuvre ces « qualités » innées, à se montrer à la hauteur de l'héritage qui est le sien, en parvenant notamment à tenir à distance le féminin. De façon plus allusive, en corrélant la mort de Jim à une triple trahison féminine, et en amalgamant a posteriori le personnage de Patricia et celui de la mère de Chuck, cette série de révélations tend à coupler la déchéance masculine à l'expression de la sexualité et de l'indépendance des femmes. En outre, elle met en exergue les visées remasculinisantes du film par le lien qu'elle établit entre la survie de Barris et son aptitude à reprendre l'ascendant sur la mère castratrice, personnifiée *in fine* par Patricia. Mais l'issue de cette épreuve laisse là encore peu de doute, tant Jim insiste d'emblée sur l'essence supérieurement masculine du personnage de Chuck. C'est donc par la conscience qu'il acquiert de sa puissance meurtrière ontologique et de sa faculté à distinguer la bonne de la mauvaise féminité que ce dernier peut se substituer à sa figure paternelle, supprimer Patricia et réussir là où son mentor a échoué.

Si cet aperçu de la reconstruction des rapports de genre expose les vertus unificatrices de la posture d'assassin de Chuck et, partant, son premier accès à une forme de complétude

symbolique, il ne rend pas pour autant compte du rôle décisif dévolu à la télévision dans l'entreprise de restauration de la masculinité du héros. Pour aborder cet aspect, je postulerais que la trajectoire de Chuck en tant que tueur ne constitue pas le ressort fondamental de son processus d'assomption à la masculinité hégémonique. Qui plus est, l'accent mis par *Confessions* sur la subjectivité du récit enchâssé suggère même que cette incorporation à la CIA pourrait relever du fantasme, ambiguïté sur laquelle le film s'appuie afin d'inscrire son protagoniste au sein d'un parcours initiatique – qui est aussi une chaîne citationnelle – plus large.

Pour appréhender ce dernier ainsi que la dimension sexuée assignée à la TV, je propose d'envisager le récit autobiographie de Chuck à la lumière du schéma de « création sexualisée » mis en évidence par Michelle Coquillat¹⁹. Dans son acception la plus large, ce schéma recouvre la propension de nombreux protagonistes masculins de la littérature moderne à s'imposer comme l'agent d'une création unique et élevée, l'instigateur d'un acte dont l'originalité géniale le différencie des femmes, des faibles et du conformisme de la société, le faisant ainsi accéder à une condition solitaire et démiurgique, qui souligne la singularité nécessaire à l'affirmation de sa subjectivité masculine. Invariablement édifiée à contre-courant d'une société caractérisée par le désordre, la contingence et le féminin, cette masculinité se prévaut d'une hégémonie reposant sur la création, l'absolu et le spirituel *via* un déni de la procréation, du relatif et du matériel. Elle procède donc d'un système binaire fondé sur une équivalence entre le caractère accablant du féminin et celui de la société et de sa culture de masse. Au fil des œuvres examinées, chez Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*, *Les Rêveries du promeneur solitaire*) et Balzac (*Le Lys dans la vallée*), mais aussi chez Goethe (*Die Leiden des jungen Werther*), Coquillat dresse le portrait d'un héros créateur dont les aspirations s'apparentent au désir de distinction sociale repérable chez Chuck : mû par un besoin de transcendance, ce héros cherche à « récupérer la totalité de son essence, [à] assumer complètement sa virilité. » Pour lui, « créer, c'est se couler à l'intérieur de soi pour retrouver sa nature, c'est porter vers son antériorité un regard introspectif, et c'est, très clairement, la prérogative exclusive du mâle. »²⁰ L'auteure insiste de surcroît sur le rôle joué par l'imagination, à la manière d'une forme d'intériorité insaisissable, comme moteur de cette reconquête de « l'unicité essentielle de la virilité totale. »²¹ Le fait que la dynamique sous-jacente à sa subjectivation de Chuck repose sur sa capacité à s'émanciper d'une culture télévisuelle associée, d'abord implicitement, à la trivialité pesante des femmes, puis plus explicitement au pouvoir castrateur de sa mère témoigne également de l'adhésion du personnage aux axes fondamentaux de cette matrice. D'ailleurs, le début son récit est précédé de façon programmatique

¹⁹ Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982.

²⁰ *Ibidem*, p. 135.

²¹ *Ibidem*, p. 267.

du renvoi de Penny et d'une transition tacite de la position de téléspectateur à celle d'écrivain, de la passivité à l'activité. C'est, de ce fait, par le déni consécutif du pouvoir hypnotique des femmes et de la TV que le film initie l'instauration d'un lien sémantique entre télévision et féminisation. Pour redécouvrir sa vérité de sexe, pour naturaliser sa performance de genre, Chuck ouvre la voie qui le mènera jusqu'au discours de Jim en se défaisant de cette double emprise et en plaçant sa reconversion sous le signe de l'accès à l'ordre du Symbolique *via* une prise en charge de l'énonciation.

Comme on a pu l'établir à partir des travaux de Susan Jeffords au chapitre 3, appliqués à *The Terminator* et à *Back to the Future*, la refondation de la masculinité de l'homme blanc procède souvent d'une maîtrise du temps qui autorise soit une forme d'autoprocréation, soit un brouillage générationnel qui tend à relativiser l'importance de la filiation. L'idée centrale de cette stratégie est que, pour signifier son indépendance vis-à-vis de la féminité et de la contingence, l'homme cherche à se situer à la source de sa création par l'entremise d'un déplacement temporel. Dans *Confessions*, c'est le flash-back des mémoires de Chuck qui fait office de voyage spatio-temporel, « le récit sans concessions de ma misérable existence » : elle l'habilite à déposséder la femme de son pouvoir génésique *via* la découverte de sa supériorité masculine et à transcender son sentiment de perte d'intégrité corporelle. L'idée de la résorption d'une impression de fragmentation est du reste initiée dès le premier plan du film, dans une déclaration face caméra où, en prélude au titre, Dick Clark, un collègue présentateur du véritable Chuck Barris, déplore le caractère incomplet du « puzzle » de la vie de Chuck. En refusant initialement de sortir de sa chambre et de se marier avec Penny, Barris repousse en fin de compte l'idée même d'être mis au monde par une femme. Instinctivement conscient des dangers indicibles qui le guettent, il entame sa rupture avec le féminin par le rejet successif de Penny et de la télévision. Et de fait, après leur avoir tourné le dos, Chuck accouche d'une œuvre qui l'engendre à son tour, une œuvre qui certifie son statut de *self-made man*. D'ailleurs, on peut noter que l'idée de régénération est déjà perceptible dans le choix hautement significatif du lieu où réside Barris, l'Hôtel Phénix, nom symbolique de l'oiseau qui, comme lui, renaît de ses cendres.

L'association subséquente de la télévision à la figure de sa mère apparaît, quant à elle, de façon particulièrement palpable, à la faveur de deux séquences. La première débute par une vision dépréciative du père du héros – doublement dominé par sa femme et l'écoute de son poste de radio – pour céder la place, dans l'étagement de la profondeur de champ du même plan, au plateau de *The Newlywed Game*, un jeu télévisé créé par Chuck qui, dans son rejet catégorique de la relation de couple que lui inspire celle de ses parents, raille la sincérité illusoire de jeunes mariés en offrant aux gagnants un réfrigérateur, ultime signe d'humiliation par assujettissement aux

impératifs ménagers. Par le lien de causalité qu'elle construit entre l'homme et la domination qu'exercent sur lui sa femme, la culture de masse et la société (que ce soit la radio²² ou, ensuite, le jeu télévisé et les normes sociales sur lesquelles il repose), cette scène expose non seulement la concomitance des pouvoirs castrateurs respectifs de ces derniers, mais surtout l'innocence fondamentale du mâle face à elles. Ici, le caractère pathétique de la figure paternelle suggère en effet, au passage, que le mépris propre aux divertissements que Chuck a inventés ne constitue en réalité qu'une façon de se protéger contre les implications contraignantes des relations avec les femmes. Il s'agirait d'un mécanisme de défense, quelque chose de l'ordre de l'instinct de survie, qui lui permet de projeter ses peurs intérieures sur le public et dont la puérité affichée certifie la candeur. Chuck n'est donc peut-être rien d'autre qu'une victime innocente.

La seconde séquence, qui intervient dans la foulée des révélations de Jim, condense les aspects les plus concrets de ce lien en laissant jaillir toutes les angoisses et les désirs que Chuck avait occultés jusque-là. Moment de reviviscence de son trauma originel, cette séquence de divagation représente le personnage déambulant sur un plateau d'émission, oppressé par l'insistance des regards des assistantes, du public, par l'intensité de l'éclairage des projecteurs et par les objectifs de caméras dirigés contre lui. D'un souvenir de sa mère le travestissant, il passe à la vision de celle-ci en veuve noire, emblème de la femme araignée traditionnelle, à la fois castratrice et mortifère. Un instant plus tard, par un montage alterné qui traduit le moment de bascule que constitue cette séquence, cette figure du passé s'est muée en une fresque gigantesque, dont l'aspect écrasant est accentué par une vue en contre-plongée et un raccord dans l'axe qui, à partir du visage graduellement éclairé de la veuve, met en perspective la petite taille de Barris par rapport à la surface imposante et radiante du corps de la mère. Intégrée aux coulisses de l'espace télévisuel, cette iconographie finit de signifier le lien de parenté souterrain qui existe entre l'emprise toute-puissante de la mère sur son enfant et la nature réifiante des effets propres au dispositif télévisuel. L'idée sous-jacente est assez lisible : c'est dans les soubassements obscurs de l'ordre médiatique que se terre la féminité destructrice. D'ailleurs, après avoir été apposé au gigantisme de la fresque, Barris est littéralement mis en boîte par le film. D'un plan en plongée, pris depuis la situation surplombante de l'éclairagiste de plateau, dans lequel on voit le personnage les bras en croix, à bout, implorant de l'achever en demandant « ce qu'elle attend » [*what are you waiting for*] (sans qu'il soit possible de déterminer s'il s'adresse à sa mère ou au public télévisuel), le film passe à la visualisation de son image, avec le personnage toujours en

²² Sur la question plus spécifique de la représentation effrayante de la radio dans le cinéma américain, voir : Laurent Guido, « Un nouveau "règne de la terreur" ? La voix de *L'Homme invisible* et les mythes de la dictature radiophonique » in L. Guido (dir.), *Les Peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne, Antipodes, 2006, pp. 59-81.

croix et en attente, sur la surface d'un écran de télévision dans le studio d'enregistrement. Sa mise à mort par la mère archaïque et toute-puissante, si elle doit advenir, ne peut donc être que télévisuelle.

Cependant, ayant maintenant levé le refoulement de son trouble et ainsi reconquis l'entier de son essence masculine, Chuck peut reprendre le dessus. Le film le montre alors en train de rêver d'un public en liesse, sur le point de le submerger par l'entremise d'un fondu enchaîné, puis de son anéantissement, de cadavres de spectateurs gisant sur le sol du studio. Au terme de cette catharsis, l'équation est claire : ni les femmes sexuées, ni le conformisme grégaire des masses, ni la vulgarité du spectacle télévisé n'auront raison de lui. Guidé par son introspection, le personnage a réalisé à quel point les foules caractéristiques de l'industrie télévisuelle effaçaient sa spécificité, le vidaient de son énergie au risque de lui faire perdre son individualité. Et le délire auquel il est en proie ne fait que matérialiser une dernière fois ses phobies, la scène faisant coïncider ses ressentiments envers sa mère, la télévision et la plèbe. Ce n'est pas un hasard si c'est à ce point précis du récit que Chuck décide de renaître en sortant de son isolement, pour se débarrasser de celle qui en est venue à symboliser sa mère et pour épouser celle qui est parvenue à s'en différencier. Sa décision constitue un tournant d'autant plus décisif qu'elle marque une rupture dans la gestion de la temporalité du récit, le moment où la rétrospection rejoint le présent du narrateur. Et il est à cet égard essentiel de remarquer que la distinction qu'il opère entre la bonne et la mauvaise féminité – distinction dont on a vu qu'elle renvoie aussi à une réaffirmation de la différence ontologique des sexes – se confond avec son assertion en tant qu'artiste solitaire. Le meurtre sadique de Patricia se déroule en effet sur la *Sonate au clair de lune* de Beethoven, morceau pour piano que le film cherche à associer à l'art élevé, et dont l'utilisation confirme que le rejet des femmes est ici intimement lié à celui de la culture de masse²³. Cette scène d'empoisonnement, où chacun des personnages tente d'intoxiquer l'autre, est d'ailleurs conçue comme une forme d'apothéose artistique, l'acte lui-même, le triomphe de Chuck sur Patricia, étant marqué par des ellipses ainsi que la suppression du bruit et des dialogues au seul profit du flux musical. Dans ces conditions, on peut invoquer Michelle Coquillat et la façon qu'elle a de spécifier le rôle de la musique au sein du processus transitoire de masculinisation du héros de *La Nausée* :

« Ce qui participe de l'art tel que l'homme l'a conçu, c'est une réalité complètement déshumanisée, dépourvue de vie où le mâle recrée une sexualité "idéale", sublimée, transfigurée, non débitrice du

²³ La persistance de cette corrélation infirme ainsi les pronostics optimistes de Patrice Petro et d'Andreas Huyssen, qui, en 1986, prophétisaient tous deux la disparition prochaine de ce lien conceptuel ou la diminution de l'usage du mode d'opposition sexué qui en dérive. Voir : P. Petro, *op. cit.*, p. 16 ; A. Huyssen, *op. cit.*, p. 72.

hasard. La musique : superpénis qui, dilaté, enflé, empli et écrasé, est cette ombre rassurante à laquelle Roquentin, un moment, s'identifie : il devient l'Homme, horrifié par le mou, dégoûté par les choses et cependant grand fécondateur de l'univers. »²⁴

Au moment d'abandonner Chuck à son sort, tandis que celui-ci feint d'être en train de mourir sur le sol de la salle de bain, sous l'effet du poison qui lui aurait été administré, Patricia finit par certifier son rôle de « tueuse d'hommes » en lui lançant : « Dis "bonjour" aux garçons de ma part quand tu les verras ». Convaincue d'avoir accompli sa mission, elle part alors dans le couloir, mais s'arrête brusquement au bout de quelques pas. Son visage blêmit, traduisant à la fois son malaise physique et sa suspicion d'avoir été dupée. La caméra suit le mouvement de fléchissement de son corps, abruptement affaibli par la substance ingérée. Situé à l'avant-plan, le visage de Patricia, encore quelque peu incrédule, se tourne en direction de Chuck pour découvrir qu'il n'est plus en train d'agoniser au sol, mais qu'il se tient debout, à l'arrière-plan, la silhouette dessinée en ombre chinoise, dans une posture décontractée qui atteste sa victoire. Un flash-back rapide confirme à ce moment que Chuck a bien agi de sorte à ce que la tasse de café bue par Patricia soit celle contenant le poison. Barris était donné pour mort, il est maintenant symboliquement ressuscité. Il est intéressant de noter que c'est à ce stade que la musique finit de supplanter complètement les autres formes d'expression sonore. La résurrection du héros concorde donc avec l'accession à la prédominance de l'art élevé. Et la menace de la femme fatale cède littéralement la place, dans la profondeur de champ, par son effondrement corporel, à la présence de l'homme artiste, maître incontesté de la mise en scène. Une présence incarnée par un corps dont l'assurance « typiquement masculine » est signifiée par une chemise entrouverte qui laisse apercevoir sa poitrine et la plaquette militaire qui s'y trouve. Une fois encore, la masculinité authentique se révèle par sa résistance aux liquides, ces derniers étant toujours prompts, dans la logique binaire qui leur est chevillée, à exposer l'infériorité et la matérialité « féminines » des adversaires de l'homme. Significativement, au terme d'un plan en plongée, tournant en spirale au-dessus du visage de Patricia sur le point de trépasser, la voix-over du héros se fait entendre pour affirmer, sur le mode de la confession, la complétude de sa quête identitaire :

- *Mon nom est Charles Hirsch Barris, j'ai écrit des chansons pops, j'ai été producteur de télévision, je suis responsable d'avoir pollué les ondes avec des divertissements abrutissants et puérils. De plus, j'ai assassiné trente-trois individus.*

Chuck accède enfin à l'ordre du Symbolique en énonçant son nom dans son intégralité. Proféré en voix-over, son discours s'achève sous une forme écrite, par la dactylographie des derniers

²⁴ M. Coquillat, *op. cit.*, p. 457.

mots, à la fois tragiques et autocomplaisants, de l'ouvrage : « Je suis damné » [*I am damned to hell*]. L'impression « esthétique » conférée à la scène de meurtre est ainsi renforcée par un passage de l'oral à l'écrit. Le regret verbalisé de Chuck de s'être fait le parangon d'un divertissement puéril est superposé à la fin de la scène de meurtre avant que cette déclaration soit fermement contredite par l'image de la découverte du visage de Chuck au rythme de la rédaction dactylographiée de ses confessions. Le meurtre de la femme qui troublait la différence des sexes devient l'acte artistique par excellence, le geste singulier *via* lequel l'individu masculin travaille le monde à son image et se travaille jusqu'à apparaître comme l'artiste qu'il a, en fin de compte, toujours été. Sans surprise, ce double accomplissement destructif et créatif (le meurtre de la femme fatale et l'achèvement de l'autobiographie), cette étape décisive de réduction de l'hétérogénéité narrative par la déchéance du féminin sexué et l'élévation synchronique du masculin concepteur, est suivi par la cérémonie religieuse du mariage de Chuck à Penny. Maintenant qu'il a opéré la différenciation entre le féminin positif et le féminin pathologique, à présent qu'il est un auteur accompli et confirmé dans sa puissance proprement masculine, Barris peut s'allier sans trop de crainte à la femme qui s'est conformée aux codes traditionnels de la féminité²⁵.

A ce titre, il est important de relever que la façon qu'a le film d'insister sur l'affranchissement de Barris de l'emprise matricielle de la femme fatale et de la télévision met rétroactivement en lumière la signification de la paralysie qui le maintient devant son poste au début du film. Il semble en effet que, dans la première scène, le personnage ait été pétrifié aussi bien en raison de la passivité de sa posture de spectateur, prisonnier dans l'avant-champ de la consommation télévisuelle, qu'en raison de celle de présentateur, captif du champ de la production visuelle. L'activité professionnelle au sein de l'industrie télévisuelle était donc un leurre, dans le sens où elle ne pouvait en aucun cas conduire Barris à retrouver son essence masculine. Dès lors, la rigidité cadavérique de Chuck peut être corrélée à l'impuissance scopique induite par sa position d'acteur, au sens où le protagoniste était, par le truchement de la caméra, l'objet visible de regards dont il ne pouvait jamais devenir le sujet. Aussi, c'est en associant, a posteriori, la pratique de travestissement de sa mère à la perspective émasculante et réifiante du dispositif télévisuel que le film lie le processus de subjectivation de Chuck à une activité de réappropriation du regard. Le personnage ne dit-il pas d'ailleurs, dans son monologue inaugural, que son récit l'aidera « à ouvrir

²⁵ La concomitance entre la mort de la femme fatale et la célébration du mariage de l'homme « authentique » avec la femme « virginale » est bien soulignée par le lien de causalité que le film établit lors de la sortie de la cérémonie religieuse. En effet, le plan qui marque la fin de la célébration du mariage montre un cercueil sortant d'un corbillard et la veuve, toute vêtue du noir, qui l'accompagne, avant d'opérer un mouvement panoramique qui, en suivant le cortège funèbre, va jusqu'à l'entrée de l'église d'où sortent les mariés. Autrement dit, le film suggère par cette corrélation « inexplicquée » que c'est la mort de la veuve noire (représentant la mère de Barris et Patricia) qui autorise en fin de compte Chuck à se marier et, partant, la célébration de l'ordre patriarcal, hétérosexuel et reproductif.

les yeux » ? On retrouve en conséquence ici le paradigme du « réveil » mis en lumière par Daniel Tripp, paradigme en vertu duquel Chuck redécouvre la nature dominante de sa masculinité à travers une prise de distance vis-à-vis d'une technologie artificialisante et étouffante, représentée comme féminine. Du reste, comme on va le voir, une des particularités de ce film, notamment en raison du supplément de réflexivité que son statut de « production indépendante » autorise, est d'opérer une remédiation encore plus marquée que celle à l'œuvre dans les réalisations examinées précédemment.

En effet, il faut en dernière analyse préciser que l'acte transformatif du personnage procède également d'un travail du texte filmique dont je n'ai rendu compte que partiellement jusqu'ici. Il s'agit d'une remédiation dont la part d'hypermédiation (d'énonciation cinématographique) passe entre autres choses par le monologue de Chuck en voix-over, qui renvoie aussi bien à l'affirmation de sa subjectivité par l'écriture²⁶ qu'à sa prise de distance vis-à-vis des événements du passé ; par les ruptures dans la temporalité du récit, qui dénotent son caractère arbitraire et construit ; par la mise en scène du film et ses cadrages très travaillés ; mais surtout par l'intégration ponctuelle d'interviews de personnages réels qui, tout en signalant l'existence d'une instance énonciative d'ordre supérieur, redouble sur le plan énonciatif le sentiment de fragmentation du personnage. Ce dernier point revêt une grande importance pour le discours élaboré par le film. C'est par ces « décrochements narratifs » que *Confessions* met en évidence la concurrence que se font les deux types d'instances énonciatives qui le conduisent à fluctuer entre hypermédiation et immédiateté²⁷. Il y a, d'un côté, Chuck, le narrateur homodiégétique dont la présence désincarnée se manifeste par la voix-over, et, de l'autre, l'instance que l'on rapportera, au risque de trop simplifier, au réalisateur Georges Clooney, le « grand imagier » extradiégétique qui intègre régulièrement, au fil du film, les témoignages en regard face caméra de certains des amis ou proches du véritable Chuck Barris. De ce fait, plutôt que de chercher à occulter ses traces d'énonciation, *Confessions* les souligne au travers de ces écarts entre le récit de son narrateur verbal et les interventions de son grand imagier filmique. Si l'alternance entre les modes « fictionnalisant » et « documentarisant », pour emprunter à la terminologie de Roger Odin, qu'on peut associer à ces deux instances confère au film une dimension réflexive, à certains égards propice, comme on l'a vu, à naturaliser le discours du film, elle redouble surtout, à un niveau parafilmique et pour la figure qui peut être inférée à partir du grand imagier (en l'occurrence Georges Clooney), la stratégie de distinction sociale mise en œuvre par Chuck au sein de la

²⁶ Sur les conventions d'un transfert entre l'oral à l'écrit au cinéma, on lira Alain Boillat, « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », in *Décadrages*, n°16-17, 2010, pp. 16-17.

²⁷ Concernant la terminologie propre aux théories de l'énonciation que j'utilise, voir A. Gaudreault, F. Jost, *op. cit.*, pp. 41-48.

diégèse²⁸. Il importe à cet égard de rappeler que, à l'instar de son personnage vedette, Georges Clooney a acquis l'essentiel de sa notoriété d'acteur grâce à la télévision (la série *ER*). En définitive, que ce soit lui ou son « héros », tous deux semblent poursuivre l'objectif équivalent de dépasser le caractère trivial et féminisant de l'industrie télévisuelle qui les a fait connaître en s'immisçant dans la peau d'un « vrai » artiste. Tandis que Chuck s'atèle à son autobiographie, à la rédaction repentante de ses confessions, Clooney se consacre à son premier long-métrage cinématographique, deux productions qui, sans pouvoir se prévaloir d'une appartenance à la sphère de l'art élevé, se différencient suffisamment de la vulgarité d'une télévision prétendument inféodée au diktat de la masse²⁹. Il faut à ce titre noter que la tentative d'assimilation de Chuck à la figure d'un artiste solitaire est d'autant plus flagrante que l'histoire de son enfance, telle qu'elle est relatée par Jim, s'apparente très fortement à celle d'Ernest Hemingway, soit un des écrivains américains les plus célèbres au monde. Le biographe de ce dernier, Kenneth Lynn, se plaît en effet à insister sur le fait qu'Hemingway souffrit toute sa vie de l'éducation castratrice que lui infligea sa mère Grace, celle-ci ayant été jusqu'à l'élever comme la sœur jumelle de sa sœur aînée Marcelline, en le travestissant notamment³⁰. L'objectif commun au narrateur homodiégétique et au grand imagier – qui, tout comme dans *The Matrix*, tend à créer une collusion entre le travail du film et celui de son protagoniste – aboutit au terme du métrage, lorsque trois plans du véritable Chuck Barris, construit dorénavant comme une figure masculine à la fois singulière et tragique, closent cette entreprise de synthèse par la fusion des points de vue mis en concurrence par le récit. Ainsi, en privilégiant *in fine* son aspect « documentarisant », pour ne pas dire immédiat, *Confessions* tend à inscrire son travail dans le sillage des processus de remédiation observés au chapitre précédent. Jouant sur une mise en perspective hypermédiante et féminisante des réalités décrites, le film place sa solution sous le signe d'un supplément d'authenticité qui l'oppose à « l'artificialité » des codes télévisuels. A l'instar de la masculinité qui le fonde, l'immédiateté de l'artiste finit par supplanter l'hypermédiation télévisée. Traduite sur un plan énonciatif, la fragmentation initiale du personnage fait écho à celle de l'œuvre filmique jusqu'à ce que le film tranche de façon décisive en faveur d'une masculinité unique et authentique, emblème de l'état de plénitude symbolique atteint par Chuck. Ce dessein se révèle avec évidence dans les trois derniers plans du film qui montrent le vrai Barris, dans une posture face caméra, élevant répétitivement son regard en direction du spectateur. Par ce mode d'adresse, le film conduit Barris à renverser le

²⁸ Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

²⁹ Le fait que *Confessions* ait été écrit par le scénariste Charlie Kaufman (*Being John Malkovich* [1999], *Human Nature* [2001], *Adaptation* [2002]), tourné dans un format cinémascope (2 :35), avec des références aux codes du cinéma de genre tel que le film noir, en recourant à une grande variété de procédés stylistiques et, qui plus est, ait été produit sous la bannière d'une société « indépendante » comme Miramax, contribue à conférer l'impression d'un film pourvu d'ambitions artistiques, même si l'on demeure dans un registre populaire.

³⁰ Voir Kenneth S. Lynn, *Hemingway*, New York, Simon et Schuster, 1987.

régime scopique réifiant dont son alter ego fictif faisait l'objet et substitue l'homme véritable au personnage fictionnel, le regardant au regardé, l'écrivain au producteur de spectacle, l'être masculin à l'individu soumis au règne télévisuel. Alors que la télévision n'avait d'abord octroyé à Chuck que l'illusion d'une conquête du féminin, la CIA, Jim et l'écriture lui offrent une authentique révélation de sa masculinité hégémonique, la restauration de son autorité de sexe *via* l'accès à une singularité sous-tendue par l'expérience régénératrice de la violence, mais surtout par une créativité garante de la mise à distance de la télévision et des femmes. En ce sens, le schéma de la création sexualisée exposé par Coquillat et la conception de l'artiste solitaire qu'il dessine constituent la matrice de transmutation de la performance genrée de Barris en essence, le mode d'activation de la chaîne citationnelle qui lui permet de naturaliser sa prééminence sociale.

En 1990, Lynne Joyrich soulignait le caractère hypermasculin de nombreux textes de réception critique dédiés à la télévision ainsi que des représentations télévisuelles exemplaires de la seconde moitié des années 1980³¹. Elle insistait alors sur la violence excessive mise en jeu par les héros de ces représentations, l'assimilant à une forme de résistance issue de la perception féminisante du médium. Près d'une vingtaine d'années plus tard, alors que la TV apparaît intégrée tant au plan social que culturel, *Confessions* construit un discours aux inflexions sensiblement distinctes. D'une part, l'accent mis sur le rôle de la créativité individuelle, dans l'atténuation du sentiment de fragmentation qui habite son protagoniste, affranchit, bien qu'en partie seulement, sa figuration des traits du machisme violent symptomatique des *eighties*. Chuck est en un sens un personnage aussi misogyne que ses prédécesseurs bodybuildés, mais sa sensibilité d'artiste, sa solitude existentielle et son acharnement créatif lui façonnent un profil, qui, dans le sillage des « hommes sensibles » du tournant des années 1990, le rapproche (dans la lettre, mais pas dans l'esprit) des femmes qui se conforment à sa conception du féminin. D'autre part, la place donnée à la télévision, comme objet, mais aussi dispositif structurant ou milieu professionnel, dans l'articulation des enjeux relatifs au personnage central, confère au film un supplément de réflexivité dont les séries télévisées des années 1980 étaient le plus souvent dénuées³². Cette tendance réflexive, qui se généralise au cinéma dès le début des années 1970, est d'une importance encore plus grande dans les productions du tournant des années 2000, au point où on a pu en faire un des signes distinctifs des réalisations de la période³³. Toutefois, comme Nicole Matthews le signale dans son étude dédiée à la comédie hollywoodienne contemporaine, en prenant appui sur les travaux de Roland Barthes et de John Fiske, l'intertextualité et la réflexivité,

³¹ Lynne Joyrich, « Critical and Textual Hypermasculinity », in P. Mellencamp (dir.), *op. cit.*, pp. 156-172.

³² Au sujet de la remédiation contemporaine de la télévision, voir Anna McCarthy, « Photo Essay : Urban Iconography and the Technological Grotesque », in *The Velvet Light Trap*, n°62, 2008, pp. 44-47.

³³ Voir D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It...* ; Noël Carroll, « The Future of Allusion : Hollywood in the Seventies (And beyond) », in *October*, vol. 20, Spring, 1982, pp. 51-81.

loin d'être garantes d'une prise de distance critique « vis-à-vis de la diégèse du texte et des idéologies dominantes », peuvent tout aussi bien « encourager une *proximité* avec la figure qui produit ce texte », une connivence établie sur la base de la reconnaissance d'une forme relativement tacite d'adresse au spectateur³⁴. Or, ainsi que Matthews le relève ensuite, non seulement cette figure d'artiste ou d'auteur trouve le plus souvent une personnification au sein du film, mais elle tend de surcroît à être prioritairement référée, dans l'imaginaire collectif, à une instance invariablement masculine, solitaire et démiurgique. En effet, à l'instar de Michelle Coquillat, Matthews insiste sur le fait que la séparation accrue qui se produit entre art élevé et culture populaire à la fin du XIX^e siècle s'est accompagnée d'une emprise masculine grandissante sur l'activité artistique légitime : « [L]a redéfinition de l'auteur comme un individu libre et autonome est ainsi liée à sa masculinisation. »³⁵ *Confessions* en atteste d'ailleurs à sa manière, étant donné l'importance du personnage de Chuck, l'apparition finale de Barris en personne et les résonances que le parcours narratif du protagoniste entretient avec celui du réalisateur/grand imagier. Aussi, on peut inférer qu'il y a là matière à un rapprochement similaire à celui qui s'opère dans les films considérés au chapitre précédent, soit un processus de remédiation qui vise à faire converger les qualités de l'agent actif du récit avec les modalités filmiques de son actualisation, un processus une nouvelle fois conditionné par le fait que l'un doit apparaître comme le prolongement de l'autre. Par un travail qui corréle la technologie filmique à l'œuvre littéraire, le personnage-artiste transforme cette technologie en une production qui, en définitive, se prête à étayer l'aptitude créatrice de l'homme, pour ne pas dire le génie créateur masculin. Le cinéma se mue en la « machine-totale » de l'artiste solitaire, dans la mesure où celui-ci la construit à son image, par opposition à une culture de masse, ici télévisuelle, qui représente sa « machine-multiple ».

Au terme de cette analyse, je voudrais formuler des remarques d'ordre général. En effet, si l'examen des « confessions » de Chuck Barris, en tant que révélation de la subjectivité d'un artiste solitaire, permet de saisir sur quel mode le traitement du rapport antagoniste entre « l'homme et la machine » se transpose au sein de productions filmiques d'un type plus spécifique (des productions « indépendantes » qui, à l'instar de *Lost in Translation* par exemple, se veulent à certains égards en rupture, ou du moins en marge, de ce qu'elles désignent comme les canons de l'orthodoxie hollywoodienne), cet examen ne doit pas nous faire perdre de vue deux éléments. D'une part, bien que l'évolution narrative du personnage de Barris se plaque sur un schéma créatif dont certains aspects pourraient pointer une aspiration « moderniste », au sens que lui confère

³⁴ Nicole Matthews, *Comic Politics : Gender in Hollywood after the New Right*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000, p. 43.

³⁵ *Ibidem*, p. 46.

Andreas Huyssen, soit une visée aux antipodes des valeurs de la *middle class* à laquelle se destine en premier lieu cette réalisation, il faut rappeler que l'élévation du personnage, qui se produit par un jeu de différenciations interpersonnelles, est en priorité relationnelle³⁶. C'est-à-dire que la dichotomie autour de laquelle elle cherche à s'articuler, entre télévision et roman, télévision et cinéma, féminin et masculin, solitude et masse, production et reproduction, transcendance et contingence, unité et clivage, procède moins d'une préoccupation ou d'une entreprise d'ordre esthétique – appartenir à la sphère de l'art élevé – que d'une question ayant trait aux valeurs et aux craintes plus fondamentales qui sous-tendent une telle dichotomie. Il faut entendre par là que cette structuration est, au fond, prioritairement déterminée par l'angoisse de fragmentation, d'engloutissement, de destruction, de prolétarianisation – plus simplement, de perte de l'« aura » – et finalement de féminisation que l'imaginaire androcentriste cheville à la perception de tout essor technologique ou de toute prolifération médiatique. En cela d'ailleurs, la célébration hyperbolique du Moi masculin repérable dans *Confessions* donne à penser que, à l'instar des technologies postindustrielles après elle, la réception de la télévision s'inscrit dans le sillage historique de celle de la guillotine, une autre technologie de la modernité associée à la « désingularisation » privilégiée du mâle *via* le morcellement, en acte, de son corps³⁷. Face à cette menace insupportable, le schéma de masculinisation sous-jacent au parcours de l'artiste solitaire renvoie donc avant tout à une volonté de réaffirmer la primauté d'un regard « réaliste », l'immédiateté d'une subjectivité ontologiquement supérieure dans son aptitude à maîtriser, cerner et unifier le monde par la neutralisation de la facticité technologique et du féminin pathologique. On va y revenir dans un instant avec l'analyse de *The Prestige*, puisque l'histoire qu'il raconte est ancrée dans un art populaire plutôt qu'élitaire.

Mais comme David Gerstner l'a bien montré au sujet du travail de l'artiste qui est au cœur de *Titanic*, l'enjeu principal qui s'exprime à travers cette figure d'artiste prototypiquement masculine n'est pas de rivaliser avec le cubisme des toiles de Picasso qui sont à bord du navire, mais de s'inscrire *a contrario* dans la filiation de la tradition réaliste et masculiniste de l'art américain du XIX^e et du début du XX^e siècles (Gerstner évoque Walt Whitman, mais aussi des représentants de la *Ashcan School* tels Robert Henri), dans ce qu'il peut retranscrire d'une expérience naturelle, hors de toute médiation. Partant, pour Gerstner, le principe directeur du récit est de répondre aux

³⁶ Concernant le terme « moderniste », j'adopte la définition proposée par Andreas Huyssen. Selon lui, si on devait construire un type idéal de ce qu'est devenue l'œuvre d'art moderniste au fil de ses canonisations consécutives, cette dernière serait entre autres « une œuvre autonome et complètement séparée des domaines de la culture de masse et de la vie quotidienne ; elle serait autoréférentielle, réflexive, fréquemment ironique, ambiguë et rigoureusement expérimentale ; l'expression d'une conscience purement individuelle, plutôt que celle du *Zeitgeist* ou d'un état de pensée collectif. [...] » Voir A. Huyssen, *After the Great Divide...*, pp. 53-54.

³⁷ A ce sujet, on lira Daniel Arasse, « La Guillotine ou l'inimaginable effet d'une simple mécanique », in *Revue des sciences humaines*, Tome aLVIII, n°186-187, 1982, p. 144.

exigences de cet idéal esthétique en « masculinisant le féminin », en reconstruisant la personnalité et le corps de l'héroïne à l'aune des pratiques et des valeurs qui structurent les rapports de sexe au sein d'une société patriarcale³⁸. Et l'historien de conclure, dans une perspective qui là encore fait converger le travail du protagoniste avec celui du film *via* la personnalité imaginaire inférée par le spectateur à partir de l'image publique de son réalisateur, que le personnage de « Rose est le corps sur lequel le rêve américain et masculiniste du féminin est réécrit à travers la pratique créative de la peinture et, subséquemment, du cinéma. »³⁹ D'ailleurs, ainsi que Gerstner le fait remarquer, la figure de l'artiste, en tant qu'aspirant à la masculinité hégémonique se veut surtout non-artiste, c'est-à-dire la figure créatrice affranchie d'une appartenance à un cercle social à la fois particularisant, empreint de préciosité et potentiellement féminisant⁴⁰. A cet égard, dans *Titanic*, masculiniser le féminin que représente Rose consiste, par la même occasion, à « effacer l'artiste-mâle en tant qu'entité féminine (c'est-à-dire homosexuelle) », à s'édifier soi-même en conformité avec les codes de la masculinité, soit comme le pendant aussi bien que l'architecte de la féminité⁴¹.

D'autre part, dans le prolongement de cette première remarque, il me paraît essentiel de signaler que l'artiste solitaire participe aussi pleinement, en dépit de ses spécificités, du paradigme technophobe qui a été considéré jusqu'ici. A titre d'exemple, on peut indiquer que la dialectique sur laquelle repose la masculinisation du protagoniste de *Confessions* procède autant d'une oscillation entre assujettissement et subjectivation qu'entre visibilité et invisibilité. Elle est en somme aussi à la croisée des deux grands pôles, des deux dispositifs de savoir-pouvoir qu'on a décrits au chapitre 4 et qui président à la fabrication de l'individu, tels que les a analysés Michel Foucault au cours des années 1970. Il y a d'un côté, dans le premier temps du récit, la production du personnage comme objet visible, soit un individu réifié par le dispositif prioritairement médiatique dans lequel il se trouve pris, capturé par l'omniprésence d'un regard, extérieur et intérieur, renvoyant à la profusion technologique de la société postindustrielle. C'est un mode, qui, d'une certaine manière, fait référence au dispositif du panoptique benthamien dont Foucault montre, dans *Surveiller et punir*, qu'il constitue un modèle prégnant de structuration des conduites, des gestes et des pensées dans la culture occidentale moderne⁴². Et puis il y a, d'un

³⁸ D. Gerstner, « Unsinkable Masculinity... », p. 5.

³⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁰ Sur la question de l'artiste typiquement américain comme non-artiste, voir D. Gerstner, *Manly Arts...*, pp. 123-131.

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

⁴² Citons-le sur ce point : « L'effet majeur du panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de

autre côté, dans le second temps du récit, la production à l'existence de l'individu comme sujet *via* l'affirmation de sa personnalité, c'est-à-dire le passage à une forme d'invisibilité, à la réappropriation du regard et du langage par une exhibition assertive et « immédiate » de sa subjectivité. Un mode qui renvoie alors à la dynamique de l'aveu comme procédure « d'individualisation par le pouvoir », que Foucault a si bien décrit, en parlant de sexualité, dans *La Volonté de savoir* : « [L]'aveu est devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai »⁴³. Résolument performatif, l'aveu représente le mode de production privilégié d'un savoir, d'une vérité intérieure et secrète qui, en intégrant la part de lui-même qui s'est trouvée objectivée, assujettie, en donnant la personne comme connaissable, fonde le pouvoir ou du moins l'individualité de celui qui s'en donne comme objet. Naturellement, ainsi que Foucault le précise, ces deux techniques sont au fond des dispositifs tout aussi réifiants et asservissants l'un que l'autre, de la même façon que toute configuration de pratiques de genre est aussi toujours médiante. Mais là où le premier dispositif tend, dans les faits, à déposséder du pouvoir, le second est susceptible, en fonction de sa mise en œuvre et du type de savoir qui le traverse, de conférer du pouvoir. Raison pour laquelle il occupe, par le recours à la production d'un aveu, d'un éveil ou, on le verra plus loin avec *Signs*, d'une forme d'épiphanie verbalisée ou visualisée, une place de choix dans les processus de « révélation » de la masculinité comme instance hégémonique. En tant que mode privilégié de structuration du récit de *Confessions*, la notion même de confession y joue un rôle crucial, car elle se présente comme garante de la véracité, de l'authenticité et donc de l'immédiateté à la laquelle l'histoire de Barris donne accès⁴⁴. Et c'est bien à cet objectif que s'emploie le film puisqu'il arrive finalement à laisser entrevoir la vérité naturelle de l'individu dont il conte l'histoire, qu'il parvient à transcender le corps fictif et abstrait de l'acteur qui fait exister le personnage en se concluant sur la vision immédiate, réaliste et frontale de Chuck Barris, l'artiste solitaire.

5.2. Le *Prestige* de l'artiste transporté/transformé

Le cas de *The Prestige* nous intéresse dans la mesure où il permet justement d'observer l'actualisation de la figure de l'artiste solitaire au sein d'une production filmique plus standardisée que *Confessions*, c'est-à-dire de saisir en quoi la conformité à des codes plus conventionnels de production cinématographique conduit le film à expliciter davantage les craintes corrélées à

celui qui l'exerce ; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. » M. Foucault, *Surveiller et punir*..., pp. 234-235.

⁴³ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 79.

⁴⁴ Pour des occurrences contemporaines d'ouvrages relatifs à la masculinité, conçus sur le mode de la confession, voir : Sam Keen, *Fire in the Belly : On Being a Man*, New York, Bantam Books, 1992 ; David Cohen, *Being a Man*, London, Routledge, 1990 ; David Jackson, *Unmasking Masculinity : A Critical Autobiography*, London, Unwin Hyman, 1990.

l'obsession de la création artistique masculine. Situé dans le Londres du tournant du XX^e siècle, *The Prestige* conte l'histoire de deux hommes, Robert Angier (Hugh Jackman) et Alfred Borden (Christian Bale), qui assistent initialement un magicien du nom de Milton. Un jour, au cours d'une représentation, la femme d'Angier, Julia (Piper Perabo), également assistante de Milton, meurt accidentellement en restant prisonnière d'un réservoir d'eau dont personne n'arrive à la libérer à temps. Dévasté, Angier jette la responsabilité de sa mort sur Borden, qui devient dès lors son ennemi juré. Alors qu'ils officient désormais chacun en tant que magiciens, la rancune entre les deux hommes va grandissant pour se transformer rapidement en une rivalité fratricide. Obsédé par le désir d'accomplir le tour le plus sensationnel qui soit, tout en se vengeant, chacun se met à espionner l'autre et à saboter les performances. Cette rivalité prend une tournure nouvelle au moment où Borden réalise pour la première fois « L'homme transporté » [*The Transported Man*], un tour si inouï – qui voit le magicien passer instantanément d'un module, placé d'un côté de la scène, à un autre module, placé à l'opposé – qu'Angier veut à tout prix le surpasser. Celui-ci se rend donc dans le Colorado afin de demander au célèbre scientifique Nicola Tesla (David Bowie) de lui confectionner une machine à même de reproduire, mais aussi de dépasser l'exploit de « L'homme transporté ». Tesla relève le défi et livre un dispositif électrique permettant de dupliquer tout ce qui passe en son sein. Angier, surnommé « *The Great Danton* », revient alors à Londres avec son nouveau tour, dans le cadre duquel sa machine le fait disparaître de la scène, pour qu'il réapparaisse de l'autre côté de la salle, au balcon. Le tour, qu'il appelle « Le vrai homme transporté » [*The Real Transported Man*] lui apporte alors une gloire et une renommée inégalées, qui feraient sa prospérité s'il n'était pas toujours obnubilé par l'envie de se venger de son rival. Angier, dont on finit par apprendre qu'il se « clone » à chaque représentation grâce à sa machine, tout en prenant soin de liquider son double après être réapparu, fait accuser Borden du meurtre de l'un de ses « clones ». Condamné à mort et exécuté, celui-ci revient toutefois dans la dernière scène du film pour tuer le vrai Angier d'une balle dans le ventre. En effet, le secret de Borden, qui est au demeurant la clé si farouchement gardée de son tour « L'homme transporté », est qu'il avait un frère jumeau, avec lequel il partageait littéralement sa vie, que ce soit sa femme ou son activité professionnelle.

The Prestige est un film à la structuration énonciative très complexe, plutôt réflexif et dont il est difficile de rendre compte autrement que dans les grandes lignes. Sans entrer dans les détails de son intrigue, on peut affirmer que le récit s'articule autour de la concurrence entre deux hommes obsédés par le désir de se devancer l'un l'autre en s'accomplissant en tant qu'artistes, c'est-à-dire par l'ambition de mystifier le public jusqu'à le dominer complètement. En phase avec les exigences du processus d'élévation à la masculinité hégémonique, leur objectif ne se limite donc pas à la réalisation d'une performance stupéfiante ou inoubliable (la réussite du tour de

magie en lui-même), si parfaite qu'elle paraîtrait, à l'image de leur masculinité, naturelle, sans artifice ni trucage, mais implique le caractère unique de cette performance, l'impossibilité pour tout concurrent de la dupliquer ou de s'en approcher. Dans ces conditions, j'aimerais arguer que ce que ces deux artistes façonnent au fil de leurs représentations, au gré du perfectionnement respectif de leur art et de leurs performances scéniques, c'est eux-mêmes : ces deux hommes aspirent à devenir l'œuvre d'art qui fera d'eux des « artistes ».

A cet égard, il faut se souvenir que « l'œuvre » de Chuck Barris, celle par laquelle il s'oppose au diktat travestissant de l'industrie télévisuelle, est une autobiographie, soit une production littéraire qui, comme on l'a vu, le génère littéralement : la télévision le « parle » en tant qu'objet de sorte à ce qu'il puisse, par l'autobiographie, se « parler » comme sujet. *The Prestige* ne procède pas de manière très différente, sinon qu'il radicalise en quelque sorte le procédé « révélateur » mobilisé dans *Confessions*, dans le sens où il le rend à la fois plus lisible et compréhensible. Compte tenu du type de production plus standardisé auquel il appartient, le film de Christopher Nolan se centre sur une pratique artistique plus populaire que l'écriture autobiographique, tout en précisant bien qu'il s'agit là aussi de la porter au summum de son expression. Comme on le verra, la prestidigitation peut, dans ce cadre, tout aussi bien apparaître en tant que « machine-totale » masculinisante qu'en tant que « machine-multiple » féminisante, « roman autobiographique » ou « télévision ». Le film s'axe en conséquence plus nettement sur la réalisation d'un tour de magie, d'une illusion qui prend pour matière première, pour objet, un homme, le magicien en personne, qu'il s'agit dès lors de transformer en un chef-d'œuvre dont il se veut corrélativement l'artisan (ou en une figure monstrueuse dont le film souligne les valeurs abjectes). Dans ce contexte, « L'homme transporté » peut s'envisager comme le mode de transmutation de l'homme-objet en homme-sujet, de l'homme vulnérabilisé par la société industrielle et de spectacle dans laquelle il évolue (ici, les hommes sont acculés à se donner en représentation s'ils veulent trouver les moyens de subsister) en artiste solitaire qui s'en distancie, tout en maîtrisant les rouages. Selon cette logique, qui fait directement écho aux tours qui ont rendu célèbre Harry Houdini au tournant du XX^e siècle, en tant que magicien, mais aussi comme icône emblématique de la masculinité émergente⁴⁵, l'homme authentique se mue en une œuvre d'art, qui, simultanément, le métamorphose en un artiste unique et démiurgique. Toutefois, comme on le sait, une performance de nature véritablement transformative ne peut pas permettre à un personnage d'accéder à la masculinité hégémonique. Une telle prééminence de genre réclame une révélation, la mise en exergue de sa force et de sa supériorité naturelles, innées. Par conséquent, l'homme

⁴⁵ Voir le chapitre intitulé « The Manly Art of Escape : The Metamorphoses of Ehrich Weiss » dans J. Kasson, *Houdini, Tarzan and the Perfect Man...*, pp. 77-155.

métamorphosé par *The Prestige* n'est qu'un homme « transporté », un être qui, dans le cas d'Angier comme dans celui de Borden, n'est autre que celui qu'il était déjà à l'origine, au début de l'histoire, et qui se trouve perçu en fin de compte différemment à la faveur d'un changement de point de vue, d'une nouvelle attention prêtée au personnage au terme du déplacement spatial et du cheminement narratif. A partir de là, on peut avancer que tout le travail du film va consister à effectuer un tour de magie afin, lui aussi, à l'instar de son héros, de faire apparaître un « nouvel homme », de révéler un *self-made man* en le substituant à son contre-type, l'individu abjecte, qui, en dépit des apparences, n'est pas digne de la masculinité à laquelle il aspire et ne vaut que comme l'Autre externalisé du héros sans lequel elle n'existerait pas.

Après une interpellation interrogative en voix-over, qu'on identifiera ultérieurement et significativement à Borden, demandant aux spectatrices et spectateurs s'ils « regardent attentivement » [*are you watching closely ?*], et qui indique de ce fait que le film va bien s'articuler autour d'une question de perception et de subjectivité (on retrouve le leitmotiv thématique de l'éveil), le récit débute par l'énonciation des trois parties ou actes qui constituent d'ordinaire un tour de magie. Une autre voix-over, celle de Cutter (Micheal Caine) cette fois, l'ingénieur d'Angier et véritable conscience masculine du film, indique que le premier acte d'un tour est « le pacte » [*the pledge*], dans lequel le magicien donne à voir quelque chose d'ordinaire, comme « un paquet de cartes, un oiseau ou un homme ». A la profération de ce dernier terme, le film montre d'entrée de jeu Borden, puis Angier, en les situant d'emblée l'un par rapport à l'autre, le premier, dans un grand théâtre, l'air quelque peu indigent au sein de l'assistance chic d'un spectacle de magie, le second, seul sur la scène de ce même théâtre, resplendissant, les bras grands ouverts. Cutter poursuit son exposé en révélant que le deuxième acte s'appelle « l'effet » [*the turn*] et qu'il consiste à produire de l'extraordinaire en faisant disparaître ou en transformant l'objet ou la personne « ordinaire ». Au fil de la description de Cutter, on voit Borden descendre sous la scène du théâtre, tandis qu'Angier disparaît d'un coup, pour tomber aussitôt, sous les yeux de Borden, dans un réservoir d'eau qui se referme sur lui. Cutter, que l'on voit exécuter en parallèle, *via* un montage alterné, un tour semblable avec un oiseau devant les yeux ébahis d'une petite fille, précise que la réussite de cet acte procède du fait que le public ne cherche pas vraiment à savoir quel est le « truc ». Tout comme au cinéma – et la comparaison paraît appropriée –, la qualité du spectacle repose en partie sur la crédulité du spectateur, sur son désir de croyance en une forme de merveilleux. Enfin, d'après Cutter, le clou du spectacle ne réside pas dans « l'effet », mais dans le troisième acte : « le prestige » [*the prestige*], la partie la plus difficile, mais aussi la plus spectaculaire, celle qui vise à faire réapparaître l'ordinaire, à le restituer. Cependant, alors que Cutter fait bien resurgir l'oiseau, suscitant le sourire émerveillé de sa jeune spectatrice, Angier ne reparaît pas sur scène, il demeure prisonnier de la cuve où il

agonise sous le regard pétrifié de Borden. Le film enchaîne ensuite avec une séquence de procès, dans lequel ce dernier est accusé, avec témoignage de Cutter à l'appui, d'avoir sciemment conspiré à la mort d'Angier en plaçant le réservoir à cet endroit pour qu'il se noie. En débutant par la présentation, puis la déchéance de ses deux protagonistes – la mort de l'un et la mise à mort de l'autre –, en les faisant littéralement disparaître, tout en nous privant du dernier acte, le bien nommé *The Prestige* jette les bases d'une intrigue dont le principal enjeu va être non seulement de fournir les motifs et la genèse de l'animosité entre les deux magiciens, de nous conter leur histoire, mais surtout de satisfaire notre désir de croyance en faisant réapparaître l'un d'entre eux ou les deux, en nous révélant qui des deux est le véritable artiste solitaire, celui qui est capable de ressusciter de lui-même.

C'est dans cette perspective que le récit brouille les pistes d'entrée de jeu, développe les intrigues à tiroir et entretient le suspense jusqu'à la dernière minute. A ce titre, il est intéressant de relever qu'une grande partie du film et des récits enchâssés qu'il multiplie (jusqu'à un triple niveau) sont ancrés, un peu comme dans *Confessions*, dans la lecture des journaux intimes des deux magiciens. Toutefois, il s'avère que ces journaux, contrairement à l'autobiographie de Barris, ne sont pas faits pour dévoiler la vérité des protagonistes, mais pour induire leur adversaire en erreur. Aussi, au regard de la concurrence impitoyable que se livrent les deux hommes, mais aussi de la conclusion que ce duel trouve, il semble opportun d'essayer de saisir quels sont les éléments-attributs, les idées et les pratiques qui font le lit de la victoire de Borden sur Angier en tant qu'artiste et, pour reprendre la distinction proposée par David Gerstner, « non-artiste ». Il s'agit donc pour nous de déterminer à partir de quel réseau connotatif le film produit la différenciation qu'il opère entre les deux types de masculinité représentée. De ce point de vue, il est clair que *The Prestige* s'insère à l'intérieur du paradigme technophobe et naturaliste qui forme le fil conducteur de cette étude.

En effet, dès le commencement de l'histoire (et non du récit), c'est-à-dire à l'époque où il assiste Milton avec sa femme et Borden, Angier est figuré comme un homme au physique affable, professionnellement doué, mais aussi factice et inféodé aux femmes. Le caractère inauthentique du personnage est signifié par le fait, verbalisé par sa femme, qu'il a changé de nom afin de ne pas embarrasser sa famille avec son activité de prestidigitateur. Le film le confirmera à la fin, mais on peut d'ores et déjà inférer que Robert Angier est un individu socialement plus aisé qu'il ne veut bien le laisser paraître, probablement issu de l'aristocratie anglaise, mais mû par le désir, désigné comme salubre, de s'accomplir par lui-même. La dépendance qu'il ressent vis-à-vis de sa femme est, quant à elle, suggérée par l'habitude qu'il a de lui baiser furtivement le mollet chaque fois qu'il lui noue les chevilles lors du spectacle. Cette marque affective et compulsive apparaît à la

manière d'un signe de faiblesse par le traitement visuel et la mise en scène dont elle fait l'objet. Tandis que Borden lui lie les mains, en restant à hauteur de visage, Angier est toujours montré dans des plans distincts, agenouillé devant elle. Il est ainsi non seulement disjoint par rapport à Borden, mais physiquement soumis (aux pieds) à sa femme. De plus, c'est elle qui lui choisit son nom de scène, « *The Great Danton* », déterminant de la sorte son identité. En comparaison d'Angier, Borden est un homme plus simple et moins proche des femmes. Son style capillaire rudimentaire, ses costumes modestes, sa façon plus grossière de s'exprimer et son manque d'argent (il dit ne pas pouvoir s'offrir le spectacle que Cutter lui conseille) indiquent effectivement qu'il est d'une extraction sociale plus humble. En outre, si Angier est déjà marié au début de l'histoire, Borden ne l'est pas. Ce n'est qu'après un temps qu'il fait la connaissance de Sarah (Rebecca Hall), la femme qui deviendra son épouse. Ainsi, là où le premier est d'emblée attaché aux femmes, le second ne l'est pas. L'idée est donc, dès le départ, que les deux personnages n'appartiennent pas au même monde, qu'ils sont profondément différents, que ce soit sur le plan de leur appartenance de classe, de leur rapport à l'argent ou aux femmes. Ces distinctions se retrouvent au niveau de leur conception respective de la pratique artistique, puisque Borden argue de façon prophétique que certains tours de magie, ceux qu'il voit comme des chefs-d'œuvre (dont celui qu'il entend exécuter un jour, précise-t-il), ne sont pas rééductibles par d'autres, alors qu'Angier prétend que tout tour est reproductible. Mais les deux protagonistes ne sont à ce stade que des assistants au service du même employeur et leur rivalité est encore superficielle. Il faut attendre le décès de la femme d'Angier, un peu avant la fin du premier quart du film, pour que cet antagonisme se creuse irrémédiablement et déclenche la mécanique de la violence mimétique qui va animer leurs relations.

La mort de Julia intervient comme un événement profondément traumatisant dans ces circonstances. La douleur insoutenable qu'elle procure à Angier symbolise à mon sens, dans la mesure où elle la rend tangible, l'incapacité du personnage à accepter la scission d'avec le féminin. Dans le discours édifié par le film, Angier ne peut donc jamais vraiment devenir un homme, accéder à la masculinité hégémonique de l'artiste solitaire, parce qu'il est inapte à se départir du féminin et de la reproductibilité technique qui le sous-tend. En effet, sa dépendance à l'endroit du féminin entre directement en résonance avec sa pratique artistique, étant donné qu'il a recours aux prouesses de la science et du clonage pour donner forme à ses rêves, plaire au public et surpasser Borden⁴⁶. En choisissant de pactiser avec la technologie et Nicola Tesla (dont l'interprétation par David Bowie confère une aura indiscutable d'ambiguïté sexuée au

⁴⁶ En cela, Angier suit une voie similaire à celle du « jeune » Chuck Barris, qui va chercher un antidote à l'hostilité des femmes dans l'industrie télévisuelle, ou d'Anakin Skywalker, qui trouve dans l'armure technologique de l'empereur une compensation à la perte de sa mère et de Padmé.

personnage), Angier commet à l'évidence l'irréparable : il se soumet à une technique qui permet de le reproduire, plutôt que d'inventer un tour original ou de chercher en lui les ressources de son accomplissement. Ainsi, dans la continuité du propos qu'il tient au début du film sur la possibilité de duplication d'un chef-d'œuvre, il apparaît finalement comme un artiste de l'imitation, de la reproduction et de la mécanisation, nettement structuré du côté de la technologie, des masses et du féminin. De plus, comme on l'a déjà suggéré, le décès de Julia peut être mis en rapport avec l'instigation d'une autre « mécanicité », celle de la violence mimétique en vertu de laquelle Angier ne peut s'empêcher de vouloir nuire à son adversaire, de donner libre cours à ses pulsions et ses émotions. A cet égard, il faut noter que plusieurs motifs viennent anticiper la technologisation du personnage. C'est le cas par exemple du tour de la cage à oiseau, conçu par Cutter au premier tiers du film, qui le conduit à revêtir physiquement un dispositif mécanique lui donnant par certains aspects l'allure d'un automate. En outre, Angier ne cesse d'être vanté par Cutter pour ses compétences de *showman*, de metteur en scène. Par opposition, l'ingénieur dit de Borden que s'il ne sait pas mettre en valeur ses tours, il est en revanche un « magicien-né ». En d'autres termes, la principale qualité d'Angier réside dans son aptitude à dissimuler, à détourner l'attention par la maîtrise de l'illusion, ce qui renvoie aussi bien à l'évidence de sa beauté plastique qu'à l'occultation de ses origines aristocratiques. Borden est, quant à lui, un homme naturellement doué, mais moins gracieux au plan physique et inapte à mentir. Ce dernier trait de sa personnalité est particulièrement évident lorsque sa femme Sarah lui demande s'il l'aime et que, étant à ce moment celui des deux frères qui n'est pas amoureux d'elle, il répond brutalement que non. Enfin, pour saisir toute l'ampleur du réseau de significations différentielles dans lequel les deux personnages sont insérés, on peut relever la motivation profonde qu'Angier révèle à Borden à l'instant de sa mort. A l'heure de passer de vie à trépas, Angier s'étonne en effet que son ennemi n'ait jamais compris ce qui constitue le véritable enjeu de leur rivalité à ses yeux : voir le regard stupéfait du public se poser sur le lui lors du « prestige », c'est-à-dire plaire aux masses en devenant l'objet de leur admiration. Mais on l'aura compris, si Borden n'est pas mû par un tel désir, c'est parce qu'il est un vrai artiste et surtout un homme foncièrement dissemblable d'Angier.

Authentiquement modeste, Borden aspire, pour sa part, à s'élever au plan professionnel afin de faire vivre sa famille. Pour cela, le film montre qu'il s'appuie de fait sur ce que la nature lui a offert, un frère jumeau, qui est à la fois la clé de sa réussite en tant qu'artiste, mais aussi le symptôme passager de son immaturité et de sa part de mécanicité. En effet, ce n'est que lorsque le plus revanchard des deux jumeaux est pendu, parce qu'il était, lui aussi, à l'instar d'Angier, esclave de ses pulsions de vengeance à l'égard de son rival, que le film peut signifier sa victoire. Si le personnage a besoin de son frère pour se réaliser en tant qu'artiste, il doit, pour s'accomplir

en tant qu'homme, évacuer la part d'excès qui renvoie aux automatismes d'Angier. Parvenu du coup à maturité, à l'unicité, à la naturalité et à la supériorité de l'hégémonie masculine, le héros peut finalement se débarrasser de la masculinité malade que représente Angier (extérieurement, après celle que son jumeau symbolisait intérieurement), rejoindre sa fille et réaliser le prestige du titre du film. Toutefois, force est de constater que l'adéquation entre le récit et le tour de magie, postulée au début, n'est pas complètement respectée, l'homme transporté étant en définitive un homme métamorphosé : à la disparition d'Angier dans la scène inaugurale, le film répond par la réapparition de Borden dans la scène finale, substituant ainsi la masculinité authentique et résistante à la masculinité fébrile et contrefaite. De cette façon, le véritable artiste n'est plus l'homme de scène, celui qui est réifié par le dispositif scénique et les masses anonymes qui viennent l'admirer, mais le père de famille qui, en dépit de son décès (l'exécution), parvient à réapparaître, à ressusciter dans le monde extérieur.

Plusieurs autres éléments viennent suggérer le caractère inéluctable de la victoire de Borden au fil du récit. Lors du spectacle de magie auquel il assiste aux côtés d'Angier, au début du film, Borden est le seul à percevoir le procédé, le truc, qui sous-tend le tour. A l'inverse d'Angier, il est figuré comme un sujet clairvoyant, capable d'une certaine manière d'anticiper les événements qui surviennent pendant le film. En outre, il n'est pas dépendant des femmes, puisque si la mort ou la rupture avec ses compagnes l'attristent profondément, elles n'ont aucune incidence palpable sur sa vie. Les femmes sont même représentées comme une forme de danger dans son cas. Si son épouse est apte à saisir une part de sa complexité (le fait qu'il ne soit pas toujours la même personne), elle ne comprend pas pourquoi il ne veut pas partager son secret avec elle. Or, en ne parvenant pas à voir que si Borden cède ses secrets, qu'il laisse transparaître ce qu'il est vraiment, il fera faillite, c'est toute la vulnérabilité socio-économique de l'homme blanc de classe moyenne qui lui échappe alors. Autrement dit, elle ne se rend pas compte que la vie dont elle jouit et tout le confort dont elle dispose grâce à son mari procèdent non seulement de la mise en œuvre des qualités naturelles de ce dernier, mais surtout d'un ethos de classe moyenne, d'une discipline, de la fermeté de sa volonté, d'une capacité au sacrifice et à la vertu dont il ne peut se défaire, sous peine de chuter socialement. Dans l'esprit du film, Borden doit à tout prix maintenir les femmes à distance non parce qu'il les méprise, mais parce que c'est le seul moyen de progresser au plan social et de vivre avec elles. La masculinité du personnage se perçoit dès lors comme un exercice de contrition éminemment solitaire et exigeant. Et c'est d'ailleurs en raison de cette volonté et de ce sens moral que le point de vue quasi divin qui domine le film en la personne de Cutter intercède *in fine* en sa faveur, lui permettant de supprimer Lord (Angier) Caldlow, de retrouver sa fille, sa liberté et de profiter d'une partie des richesses matérielles qui appartenaient à l'aristocrate.

En dernière instance, ce que *The Prestige* semble évoquer à travers le parcours de ces deux personnages, c'est une société au sein de laquelle tout se reproduit et se répète⁴⁷, de sorte qu'il n'est pratiquement plus possible de s'extraire de la logique mimétique qui la sous-tend ou d'y dissocier le vrai du faux, la masculinité hégémonique de sa réplique factice et pathologique. Pour identifier la dimension authentique et unique de la masculinité de son héros, le film s'ingénie ainsi à reconstruire une binarité lisible et hiérarchisée, à réintroduire de l'ordre dans ce qui lui semble éparé et malsain, à opposer le véritable artiste solitaire à l'homme de spectacle, les clones technologiques au double de la gémellité, la science à la nature, l'aristocratie à une classe moyenne avide d'ascension sociale, la scène de théâtre à la vie, la singularité à la reproductibilité, l'art mû par le désir de se surpasser à celui destiné à mystifier les masses, le sujet à l'objet, le talent à l'argent, l'autonomie à la dépendance, la vue à l'aveuglement, l'homme dépendant des femmes à celui qui les aime, sans en dépendre, etc. Finalement le héros est un artiste-né, doué, perceptif et solitaire (par la solitude de son secret créatif même), mais également un père de famille, rétabli dans sa stature *via* sa singularité retrouvée, sa clairvoyance et son habilité à vivre loin des femmes. A l'opposé sur le spectre dessiné par le film, Angier/Lord Caldlow est un être marqué du sceau de la duplicité et de la matérialité, un individu allié au triple interdit de la masculinité : féminité, technologie et conformisme social (dans son cas, le besoin de plaire aux masses). Du reste, la dernière image du film, qui dévoile les nombreux cadavres des clones d'Angier prisonniers des réservoirs à eau dans lesquels ils ont été abandonnés, évoque avec frayeur aussi bien la fragmentation explicite du personnage que son inaptitude ultime à s'extraire du liquide amniotique dont il est encore, à bien des égards, captif. Quant à Cutter, par son ultime discours en voix-over, un peu à la manière de Neo au terme de *The Matrix*, il met le spectateur au défi de désirer la vérité, de vouloir dépasser, tout comme l'a fait Borden, l'illusion du tour de magie que constituent le film et Angier pour ne retenir que la part d'authenticité.

5.3. L'artisanat comme pratique « artistique »

L'analyse de films tels que *Confessions* ou *The Prestige* ainsi que des différentes figures d'artiste dont ils dramatisent l'ascension montre bien, je le crois, la malléabilité du rapport antagoniste entre la masculinité et la modernité technologique, qui structure les représentations contemporaines. Et cela, indépendamment des types de productions filmiques au sein desquels ces figures se repèrent. Je voudrais clore ce chapitre en insistant sur ce que l'examen de cette variation « romantique » sur le thème du héros technophobe nous apprend, de façon plus

⁴⁷ On ne compte plus en effet les événements qui se dédoublent ou les jeux de symétrie au cours du film : Angier et Borden bien sûr, mais aussi la pendaison de ce dernier et de sa femme, le tour de la cage à oiseau, celui du pistolet, l'idée d'un tour fondé sur le transfert, le partage du personnage d'Olivia entre les deux hommes, le discours de Cutter en voix *over* sur les trois actes d'un tour de magie, etc.

spécifique, des modalités d'édification de la masculinité à l'ère postindustrielle. En effet, ce que les « performances » propres à l'artiste solitaire semblent révéler avec davantage d'évidence, par le rôle déterminant qu'elles assignent au processus de création, à sa dimension sexuée et au concept d'autofécondation, c'est la nécessité pour l'homme qui aspire à apparaître masculin de se donner comme l'origine unique de sa personne et du monde des objets. On l'a vu précédemment avec la figure de Rambo, le principe sous-jacent à cette exigence de genre est l'obligation de s'autonomiser complètement vis-à-vis de la société et de ses technologies en parvenant à se resituer à leur source. Le héros masculin de ces récits peut en d'autres termes se prévaloir de la prééminence socioculturelle qu'il revendique, parce que sa posture d'artiste lui permet de se glisser implicitement dans une schéma genré, dans une circulation de motifs et de significations relatives à la masculinité qui le construisent comme l'artisan naturel de toute chose, une instance à la fois géniale, laborieuse et quasi démiurgique que l'on reconnaît dans ces choses. Il est un homme dominant non pas parce qu'il est apte à détruire des machines, mais parce qu'il peut d'une certaine manière en construire. Je parle à présent de posture artistique plutôt que de figure d'artiste, car si Chuck Barris et Alfred Borden ou encore Jack Driscoll (*King Kong*) sont bien représentés en tant qu'artistes, le schéma créatif et certains des traits qui caractérisent ces personnages me paraissent par ailleurs si diffus qu'on peine à leur assigner un usage aussi indivisible et circonscrit. Dans *Iron Man* par exemple, Tony Stark (Robert Downey Jr.) est qualifié de « visionnaire », de « génie » et même de « de Vinci de son temps », de sorte qu'il est inséré dans un réseau connotatif qui fait non seulement écho aux compétences créatrices et artisanales du personnage, mais aussi à son aptitude très *self-made man* à s'élever et à se bâtir par lui-même, nonobstant la fortune colossale dont il a hérité. Ainsi, prisonnier et blessé dans les tréfonds d'une caverne au milieu du désert, il conçoit, forge et confectionne à partir du minimum requis l'armure métallique et le dispositif énergétique qui seront à l'origine de sa future carapace technologique. Là encore, avec l'avènement de « l'iron man », on voit que le héros masculin ne peut s'allier avec la modernité technologique que s'il en est le concepteur originel et le constructeur. Et cela, dans l'idée que cette technologie constitue, sous l'angle du processus de « projection d'organe » décrit et critiqué par Grégoire Chamayou, un témoignage concret, matérialisé, de sa puissance physique et de ses dispositions innovatrices. Il en va de même au demeurant dans *Batman Begins* (2005) de Bruce Wayne (Christian Bale) qui, tout comme Tony Stark, et en dépit de l'ampleur de sa fortune, passe une partie considérable de son temps dans une grotte à fabriquer et à perfectionner le costume renforcé de son alter ego super-héroïque ainsi que les armes qui l'accompagnent. Il est important à ce titre de relever qu'une part non négligeable de ces métrages (la série des *Iron Man* et des *Batman*), pourtant réputés pour leurs scènes d'action (il suffit d'en visionner les lancement publicitaires pour s'en convaincre) est en fait dévolue à des

séquences de définition, d'élaboration et d'agencement des armures que leurs protagonistes revêtent pour combattre le mal. Mais la fonction de cette célébration de l'artisanat et de la technologie de pointe (pour autant qu'elle soit maîtrisée) n'est peut-être jamais aussi bien illustrée que par le discours que tient le personnage de Gallagher (Val Kilmer) dans *Red Planet*. Alors qu'il se promène avec le Dr. Chantilas (Terence Stamp) dans les couloirs du vaisseau spatial qui les emmène sur Mars, Gallagher explique que son grand-père, présenté comme une figure de sagesse, lui a appris à naviguer en regardant les étoiles « juste au cas où tous les satellites GPS tomberaient du ciel », ajoutant que, toujours selon son aïeul, « n'importe quel homme qui confie sa vie à une série de batteries est un idiot ». Ce à quoi le scientifique Chantilas rétorque avec un semblant d'ironie « un vrai Yankee », avant que Gallagher ne nuance ce portrait en précisant qu'il s'agissait simplement d'un homme « qui n'aurait pas approuvé ce qu'il ne pouvait pas construire de ses propres mains ».

Ce que la figure de l'artiste solitaire me semble ainsi traduire, d'une façon peut-être encore plus patente que ses homologues technophobes, c'est le besoin fondamental, pour la masculinité hégémonique, de parvenir à donner le sentiment de n'être jamais dépassée ou surpassée par le progrès technologique et scientifique, de ne jamais se trouver déterminée en raison de son manque de contrôle, de compétence ou de créativité. C'est pourquoi l'homme moderne, dans ses visées hégémoniques de genre, se voit inlassablement astreint à se singulariser, à se distinguer de ses congénères par le franchissement de caps – créatifs, cognitifs, physiques, émotionnels, mémoriels – qui prouvent sa supériorité naturelle. Dans ces conditions, le concept d'artisanat me paraît d'une importance d'autant plus grande qu'il peut être mis en relation avec toute une série d'autobiographies et de romans, qui, au tournant du XX^e siècle, mettent déjà en scène des figures d'ingénieur comme expression d'une masculinité qui maîtrise son nouvel environnement. En effet, comme le montre Ruth Oldenziel, de 1890 à la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire pendant la seconde révolution industrielle, paraît aux Etats-Unis une vague de romans dans lesquels les héros sont des ingénieurs dépeints comme « des visionnaires et des *artistes*, défendant la conception, l'imagination et la gouvernance, plutôt que la simple exécution. »⁴⁸ Oldenziel explique que l'artiste (en l'occurrence l'écrivain masculin) et l'ingénieur trouvèrent un bénéfice réciproque dans ces fictions. Le fait que chacune de ces figures soit un homme apporta selon elle une stabilité de genre à ces professions et inversement :

« [L]a convergence de genre entre l'artiste-comme-ingénieur et l'ingénieur-comme-artiste imprégna les professions d'écrivain et d'ingénieur avec les attributs masculins de l'indépendance, du contrôle et

⁴⁸ R. Oldenziel, *op. cit.*, p. 120 ; *je souligne*.

de la vigueur physique à une époque où les deux professions se trouvaient de plus en plus incorporées dans les institutions de masse, modernes et bureaucratiques, du tournant du siècle. »⁴⁹

Eu égard à sa « rugosité, l'ingénieur devint le successeur du cow-boy ». Pour Oldenziel, il est un homme robuste, de classe moyenne, qui personnifie la force, la frugalité et la stabilité, « un solitaire romantique qui parcourt le pays dans l'espoir d'échapper à l'influence affaiblissante d'une civilisation associée aux valeurs féminines. »⁵⁰ Difficile effectivement d'imaginer une figure qui réconcilie de façon si adéquate et concise les qualités de l'homme des plaines et de l'artiste de l'atelier. En outre, l'auteure indique que la parution de ces fictions se produit en parallèle à la diffusion de tout un ensemble d'autobiographies qui, de manière plus confidentielle et dans un style très différent, travaillent également le rapport de l'homme à la technologie au sein de la sphère professionnelle, en s'articulant autour d'« histoires de réussite, de virilité, de civilisation et d'identité nationale. »⁵¹ Oldenziel décrit ces autobiographies comme les modalités de résistance et de réforme d'une classe moyenne prise entre les ouvriers et le patronat, dans un contexte d'essor technoscientifique. Finalement, que ce soit à l'orée du XX^e ou du XXI^e siècle, il s'avère que le dépositaire de la masculinité, qu'il apparaisse sous les traits d'un artiste, d'un ingénieur ou d'un artisan, se doit toujours de maîtriser seul le monde qui l'entoure. Et pour cela, il tente de le construire à son image.

Il convient en dernière instance de préciser que si les traits de l'artiste solitaire participent à la construction d'autres personnages que ceux d'artistes à proprement parler, la dépréciation de la culture de masse et de la télévision, en particulier, peut, d'un autre côté, présider elle aussi à l'édification de figures masculines qui ne sont ni des artistes ni des artisans (même si elles restent résolument créatrices et quasi démiurgiques)⁵². En témoignent, comme on l'a déjà vu, *Unbreakable* (avec les *comics*), mais aussi *Signs* (2002)⁵³, deux films signés par le scénariste-réalisateur M. Night Shyamalan⁵⁴. Illustration quasi littérale du décentrement paternel mis en évidence par Lynn Spigel, *Signs* fait coïncider les prémices d'une invasion extraterrestre et le pouvoir hypnotique de la télévision au sein du cercle familial avec la crise spirituelle du personnage de Graham Hess (Mel Gibson), un père de famille ayant renoncé à sa vocation de

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 123.

⁵¹ *Ibidem*, p. 91.

⁵² Pour un exemple propre à la période 1968-1987, voir *Network* (1976), dans lequel la dégradation de la production télévisuelle est associée à l'influence prédominante d'une femme interprétée par Faye Dunaway.

⁵³ Sixième plus gros succès de 2002, *Signs* rapporta plus de 227 millions de dollars.

⁵⁴ A noter que la question du rapport conflictuel à la technologie semble constituer une préoccupation récurrente chez ce cinéaste, puisque dans *The Village* (2004), Shyamalan donne à voir une communauté dont les membres fondateurs ont tous été blessés par des violences urbaines et qui se réfugient dans la recreation d'un passé utopique, un village anachronique fondé sur un ordre social obsessionnellement rural et patriarcal.

pasteur suite à la mort accidentelle de sa femme⁵⁵. Sans entrer dans les détails de l'intrigue, *Signs* se plaît à inscrire la télévision au sein d'un réseau d'objets (couteau, radio, voiture) et de personnages (l'extraterrestre, l'étranger, le frère dévirilisé, le fils asthmatique, la fille excentrique) connotant l'altérité et qui, en tant que tels, se situent dans un rapport contradictoire avec la nature (le premier « signe » de la présence des extraterrestres est la dégradation des champs de maïs) et les aspirations d'ordonnement et de plénitude identitaire du héros. A l'instar de Barris et de Borden, dont les mondes disloqués reflètent le morcellement personnel, Graham résout finalement son dilemme à la faveur d'une rétrospection qui prend la forme d'un flash-back aux tonalités clairement mélodramatiques. Confronté vers la fin du film à la menace de l'extraterrestre dont la silhouette filiforme et monstrueuse se reflète par trois fois sur l'écran du poste de TV, Graham se remémore les dernières paroles que sa femme prononce avant de mourir. Et c'est dans ce moment d'épiphanie créatrice dont il semble être seul capable, grâce à sa faculté à mettre en relation les indices laissés par sa femme qu'il trouve le moyen d'éradiquer la bête. Une fois celle-ci terrassée, le film ne manque pas d'associer sa défaite à celle de la télévision, en montrant le monstre *via* la réflexion interposée de sa dépouille sur l'écran, maintenant brisé, du téléviseur. Enfin, tout comme *Confessions*, *Signs* élève la menace de fragmentation imaginaire que la TV constitue pour son héros, au rang de principe structurel du récit. Cet aspect est parfaitement illustré par la relation signifiante que le film établit entre sa première et sa dernière séquence. Alors que le récit s'amorce par un enchaînement de plans principalement en montage *cut*, qui renvoient à la fragmentation symbolique initiale du personnage de Graham et à celle de la communauté dans laquelle il vit, la séquence conclusive se donne, à l'inverse, comme un plan-séquence dont l'unité homogénéisante certifie la résolution de son trauma. Qui plus est, si le plan inaugural montre un petit jardin édénique – l'idéal pastoral cher à la culture nord-américaine – plongé dans l'obscurité et déformé par la médiation de la vitre depuis laquelle il est perçu, le plan final part du même point de vue sur le jardin à partir d'un fondu enchaîné sur le visage de Graham, mais pour insister cette fois sur la famille qui s'y trouve et le caractère immédiat de cette vision. En effet, à l'instar du téléviseur, la vitre de la fenêtre est maintenant cassée. Le plan donne alors une vue directe sur le jardin baignant dans la lumière du jour avant d'opérer un mouvement rotatif continu, tout autour de la pièce, qui s'achève sur Graham, maintenant paré de sa tenue de pasteur. Ainsi, à la fragmentation, au déficit de foi et à la médiation de la première séquence, le film répond par la restauration de la croyance du/dans le père, figure tutélaire au plan familial, dont la plénitude

⁵⁵ Le film joue très nettement sur la polysémie du terme « *Father* » qui, s'il renvoie d'une part à la figure archétypale du père de famille, fait d'autre part référence à la personnalité religieuse phare de la communauté dans laquelle cette famille s'inscrit.

hégémonique est signifiée par son rapport *immédiat* à la nature, sa créativité innée et l'unité du plan final.

Quand on la met en perspective avec d'autres personnages de ce chapitre, la figure du père Graham apparaît révélatrice, par les éléments que son mode d'accès à l'hégémonie masculine met en jeu, de la fécondité heuristique, mais aussi des limites de la typologie de personnages que j'ai proposée. L'artiste solidaire constitue en effet une catégorie pertinente, au sens où il est un personnage récurrent du cinéma contemporain, qui, par la façon particulière dont il naturalise sa performance de genre, représente une tendance clairement identifiable au sein des différents types de rapport que la masculinité peut entretenir avec la modernité. Mais comme la comparaison entre Graham et Chuck Barris le montre, il s'agit là tout au plus d'une orientation remarquable, d'une configuration dont certains aspects ou même certaines structures profondes peuvent se trouver d'autant plus aisément redistribuées dans d'autres films et sous d'autres formes, qu'ils s'inscrivent dans une économie de cycles fondée sur l'hybridité des genres et la réélaboration des attributs de personnages. La solitude, la créativité, le rejet conjoint de la culture de masse et des femmes, le goût pour l'art sont des éléments constitutifs de l'artiste solitaire, mais également des traits autonomes, toujours susceptibles de s'imbriquer avec d'autres traits, dans d'autres genres. Comme on va le voir, il en va de même des personnages-types qui vont suivre.

Chapitre 6. Le héros mythique

La prise en considération du « héros mythique » en tant que catégorie prééminente de l'économie des figures masculines de la période délimitée par ce travail découle en priorité du retour en grâce, à Hollywood, d'un genre regardé jusqu'à peu comme moribond : le péplum¹. Classiquement centré sur l'Antiquité, articulé autour d'un héros masculin au corps robuste, blanc et partiellement dénudé ainsi que des pratiques et des valeurs atemporelles qu'il personnifie, ce genre réapparaît effectivement sur le devant de la scène à compter du succès éclatant de *Gladiator* au printemps 2000². Confirmée par les sorties consécutives de productions telles que *Troy* (2004), *Alexander* (2004), mais aussi *300* (2007), cette résurgence du péplum peut étonner à plusieurs titres. En raison de sa soudaineté d'abord, puisqu'il revient au premier plan pour ainsi dire après quarante années d'absence, sans aucun signe avant-coureur permettant de préjuger de son retour³. Mais également si on l'envisage dans son contexte de production, c'est-à-dire à l'aune de la fortune que rencontrent à la même époque des réalisations aussi différentes thématiquement que celles issues du cinéma de science-fiction, du film catastrophe ou d'horreur. Et de fait, au vu de son ancrage dans l'Antiquité, il y a lieu de se demander comment ce genre pourrait résorber des tensions similaires à celles qui traversent ces autres films, soit les apories liées au rapport antagoniste entre masculinité et modernité. Pourtant, deux aspects relatifs au péplum peuvent d'emblée contribuer à relativiser cet écart apparent, en mettant en lumière la prédilection que cette forme générique pourrait avoir pour aborder, mais aussi pour réguler un tel rapport. Il y a en premier lieu son système représentationnel. Convoquant une symbolique héritée du western et donc des mythes de la frontière et de l'âge d'or, le péplum inscrit fréquemment ses récits dans le cadre d'une opposition dualiste et hiérarchisée entre culture et nature, cités et grands espaces, qui tend à faire ressortir les contradictions à même de miner la dimension essentielle de la masculinité au sein de la société moderne. Comme l'indique Richard Slotkin, cet antagonisme entre ville et nature participe, dans la société nord-américaine, d'un système différentiel très prégnant :

¹ Sur le genre du péplum, voir Vivian Sobchack, « "Surge and Splendor" : A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic », in *Representations*, n°29, winter 1990, pp. 24-49 ; *CinémAction*, n°89, (Le Péplum : l'Antiquité au cinéma), 4^e trimestre, Paris, Corlet-Télérama, 1998.

² Quatrième plus gros succès financier de l'année, *Gladiator* rapporte plus de 187 millions de dollars au box-office en 2000. En outre, le film de Ridley Scott reçoit cinq Oscars, dont celui du meilleur film, du meilleur acteur pour Russell Crowe et des meilleurs effets spéciaux.

³ Concernant le péplum hollywoodien à proprement parler, on associe d'ordinaire sa fin à l'échec commercial cinglant de *The Fall of the Roman Empire* en 1964. Ainsi, avec près de 30 millions de dollars de recettes pour un budget d'environ 12 millions, *Spartacus* (1960) peut être considéré comme le dernier péplum à succès avant *Gladiator*. Pour une analyse comparative en termes de choix esthétiques entre *Spartacus* et *Gladiator*, voir G. King, *New Hollywood Cinema : An Introduction...*, pp. 240-247.

« [C]es images communes de la frontière comme lieu de bénéfices exceptionnels, d'abondance, de magie et de transformation positive impliquent que la métropole en est l'inverse : un lieu de pénurie relative, au sein duquel l'amélioration des conditions ne peut se produire qu'au prix d'un travail difficile, effectué dans les limites de la coutume, où les espoirs sont amoindris par l'histoire et la transformation personnelle bornée par la loi et la jalousie. »⁴

A l'instar des autres genres filmiques dans lesquels on a pu l'observer, cette opposition fait ainsi de la ville un lieu de féminisation, de corruption et de dissolution de l'individualité, qui tend à restreindre l'accès du héros masculin à l'hégémonie masculine. De surcroît, force est de constater qu'au sein du péplum américain contemporain, ce système représentationnel se double le plus souvent d'un rattachement au canevas tripartite propre au mythe de la frontière, comprenant, redisons-le, une phase de *séparation* d'avec la civilisation, une phase de *régression* temporaire vers un état plus primitif et une phase de *régénération* à travers l'usage de la violence. C'est là le socle du second aspect qui, dans ce cadre générique, me paraît enclin à atténuer les tensions entre masculinité et modernité technologique : la disposition à mettre en image et en récit ce qu'on appelle, par ailleurs, du « masochisme masculin ». En effet, comme on l'a vu lors de nos analyses précédentes, en particulier à partir des travaux de Linda Williams et de Sally Robinson, la victimisation, au demeurant souvent mélodramatique, du protagoniste masculin, la tendance à le rendre visible dans sa souffrance et les causes de sa souffrance, notamment *via* la mise à l'épreuve, généralement excessive, de ses aptitudes corporelles et de ses convictions morales, est une stratégie répandue, dans le cinéma hollywoodien actuel, pour conduire à entrer en empathie avec ce personnage, pour mettre en évidence et naturaliser sa supériorité éthique, sinon physique, par rapport au monde irrémissiblement matérialiste et décadent qui l'entoure. Rappelons à ce titre rapidement que le mode « masochiste » d'édification de la masculinité a été identifié dans de nombreux écrits dédiés à la représentation de la masculinité en « crise » de la période *post-sixties*, et tout particulièrement des années 1990, comme l'une des principales modalités de redéfinition de l'homme dominant d'alors⁵. Le constat qui traverse ces études est que ce mode de construction exagérément « masculin » viserait à contrebalancer en même temps qu'à conserver la « douceur » qui caractérise l'identité masculine qui se forme dans les années 1970. On peut à cet égard citer *Taking it Like a Man*, ouvrage dans lequel David Savran décrit avec minutie la logique résolument masochiste dont procède à son sens le mâle fantasmatique des années 1990, pris entre la nécessité d'apparaître à la fois fort et sensible⁶. Abordant diverses productions filmiques, littéraires et théâtrales de la période, Savran dresse le portrait d'un homme hétérosexuel blanc supposément en

⁴ R. Slotkin, *The Fatal Environment...*, pp. 40-41.

⁵ Voir S. Robinson, *op. cit.* ; R. Horrocks, *op. cit.* ; S. Willis, *op. cit.*.

⁶ D. Savran, *op. cit.*

proie aux doutes et dont l'acte transformatif qui le fait accéder à la masculinité est immanquablement empreint d'un mélange de plaisir et de douleur. A travers ses analyses, l'auteur propose une vision complexe de la masculinité moderne, un modèle performatif où se contrebalancent adéquatement les parts de vulnérabilité et de force qui sont censées caractériser un homme désireux de compenser la dimension féminine/masochiste que lui confère sa posture de victime. Pour ce faire, il adopte d'après Savran une conduite outrancièrement masculine/sadique, qui lui octroie une aura à l'équilibre entre masculinité et féminité.

C'est du reste dans cette double perspective de victimisation mélodramatique que Martin Fradley envisage le personnage de Maximus dans *Gladiator*⁷. Associant la dimension masochiste du destin narratif de ce héros à certains des facteurs historiques communément corrélés à la « crise de la masculinité », comme le sentiment de perte d'individualité dans un contexte « postmoderne », Fradley considère la trajectoire de Maximus sous l'angle de ses résonances à la fois populistes et mélodramatiques, pour mieux pointer la nature paranoïaque de la « crise » que le gladiateur personnifie et sa disposition à l'entretenir afin de mieux la résorber. Après l'avoir mis en relation avec d'autres figures héroïques simultanément sacrificielles et victorieuses du cinéma de la période, Fradley érige le personnage interprété par Russell Crowe en parangon de la masculinité anxieuse et contradictoire du tournant des années 2000, à la fois suprématiste et sujette à un délire exacerbé de persécution. Et l'auteur d'en conclure :

« [S]euls ceux qui sont suffisamment sûrs d'eux et rassurés dans la continuité de leur hégémonie peuvent se permettre de jouer aussi régulièrement et aussi mélodramatiquement avec des récits "épiques" et des fantasmes de disqualification, de décentrement et de dégradation si tristement paranoïaques. »⁸

Dans le prolongement de la contribution de Fradley, je me propose d'interroger la signification de Maximus, mais aussi de Léonidas, Hector, Achilles et Alexandre, à l'aune du paradigme technophobe mis en lumière au fil des chapitres précédents. Il s'agit là non seulement de préciser les sources de l'impression de perte d'individualité que Fradley évoque trop rapidement, mais aussi de voir dans quelle mesure les films qui mettent en scène ces héros peuvent être considérés à partir de l'hypothèse interprétative formulée au début de ce travail, c'est-à-dire d'examiner le rapport conflictuel que l'identité de genre de leurs personnages entretient vis-à-vis des éléments, des processus ou des situations qui, *via* une compréhension métaphorique, peuvent être associés à la modernité technologique. Dans ce cadre, une attention particulière sera prêtée à la façon dont

⁷ Martin Fradley, « Maximus Melodramaticus. Masculinity, Masochism and White Male Paranoia in Contemporary Hollywood Cinema », in Yvonne Tasker (dir.), *Action and Adventure Cinema*, London/New York, Routledge, 2004, pp. 235-251.

⁸ *Ibidem*, p. 250.

les personnages sont caractérisés par les espaces qu'ils habitent. Cet examen devrait ainsi permettre d'établir en quoi le héros mythique se différencie de l'artiste solitaire ou des autres héros technophobes, et d'éprouver une nouvelle fois le postulat que la victimisation de ces protagonistes face à la « modernité technologique » est précisément la condition – en tant que cause et conséquence – de la performance de leur suprématie masculine.

6.1. Maximus, héros masculin atemporel et peu « Commode »

Film de la consécration de Russell Crowe en tant que vedette internationale de premier plan, *Gladiator* est une production d'autant plus intéressante pour nous que, comme son titre l'indique, elle réactive une figure de combattant antique qui a bien participé – notamment *via* des personnalités comme Eugen Sandow – à l'élaboration de la masculinité à la fin du XIX^e siècle. Le film de Ridley Scott fait reposer les prémices de son intrigue sur le schéma éprouvé d'une rivalité entre deux frères « ennemis », envenimée par la perspective de succéder à leur figure paternelle. Ce trio de personnages est composé de Marc-Aurèle (Richard Harris), l'empereur de Rome, de Maximus, général des armées et fils spirituel de Marc-Aurèle, et de Commode (Joaquin Phoenix), fils naturel et mégalomane de l'empereur. Introduit au terme de ce qui apparaît comme une énième victoire de l'armée romaine sur les peuplades barbares, Marc-Aurèle est présenté au début du film sous les traits d'un vieil homme en regain de sagesse, repu par des années de conquêtes et ostensiblement désabusé par la puissance technologique de son Empire. Soucieux de passer à la postérité comme « l'empereur qui aura rendu à Rome sa vraie nature » [*the Emperor who gave Rome back her true self*], il est résolu à ce que, nonobstant les velléités de pouvoir de Commode, ce soit Maximus qui lui succède à la tête de l'Empire. Cette décision, qui porte en elle le vœu d'un retour aux valeurs de la République, c'est-à-dire de la reviviscence d'un âge d'or, est énoncée à la faveur de deux scènes d'entrevue qui participent de façon emblématique de la caractérisation des deux « frères » et des espaces qui leur sont rapportés. Si la rencontre de Marc-Aurèle avec Maximus confirme l'impression laissée par ce dernier sur le champ de bataille, soit celle d'un homme valeureux, cohérent, fidèle et franc, dont la dévotion n'est tempérée que par son aspiration à retrouver sa ferme et sa famille, l'entretien avec Commode révèle combien celui-ci est un individu avide, instable et atrabilaire, que la frustration met en proie à un ressentiment d'une telle violence qu'elle le pousse au parricide et au coup d'Etat. Le contraste établi entre les deux personnages est encore renforcé par la mise en scène des deux séquences : l'entrevue avec Maximus se produit en effet à la lumière crue mais naturelle du petit matin, une atmosphère aurorale qui connote l'authenticité du protagoniste et la fragilité des espoirs qui sont placés en lui ; à l'inverse, la réception de Commode se passe à la nuit tombée, aux lueurs d'un alignement de flambeaux dont le caractère funèbre augure du dessein obscur et de la dimension funeste du personnage. Développé par le film, cet antagonisme « fratricide » mène à l'intronisation de

Commode, à la disgrâce corrélative de Maximus ainsi qu'à l'exécution de sa femme et de son fils ; autant de motifs qui constituent l'hétérogénéité narrative que le récit va s'employer à synthétiser *via* l'histoire de son héros.

Comme on l'a dit, à l'instar de nombre de péplums, *Gladiator* inscrit son récit à l'intérieur d'une opposition hiérarchisée et sexuée entre culture et nature, Rome et le désert, avec au milieu le paysage pastoral dans lequel habitent Maximus et sa famille. Au sein du film, cette dichotomie entre ville et contrée sauvage est portée par l'articulation genrée des lieux représentés et la valence différentielle qu'elle produit. Alors que l'adversité et la violence endémiques du champ de bataille ou du désert en font des espaces inhospitaliers et authentiques, propices à l'homosocialisation des hommes et à l'élévation du héros masculin, Rome et l'arène apparaissent comme des sites éminemment féminisants, dominés par le spectacle d'une violence vaine et l'omniprésence de masses crédules et métissées. Lorsque Marc-Aurèle entretient Maximus de la nécessité qu'il règne temporairement sur Rome pour y imposer la République, celui-ci répond qu'il faudrait lui préférer un préfet, dans le sens où la politique de la Cité lui est méconnue. L'empereur rétorque alors que c'est précisément parce qu'il n'a pas été « corrompu par sa [*her*] politique » qu'il doit accepter cette charge. Ainsi, avant même qu'elle ait été donnée à voir, Rome est d'emblée présentée comme un espace ontologiquement féminin et menaçant pour l'intégrité masculine. A ce titre, le recours récurrent aux images de synthèse dans la reconstitution de la Cité renforce le sentiment d'artificialité qui en émane. En outre, on ne peut manquer de signaler que si les femmes sont absentes du champ de bataille et du désert, elles sont manifestement présentes dans les rues de Rome, dans l'arène et sur les gradins du Colisée. Toutefois, la reconversion de la Cité en une république, qui est aussi une « masculinisation », pour reprendre à mon compte la logique de David Gerstner, n'est pas pour autant montrée comme un objectif complètement hors de portée. La part utopique de son avenir est même étroitement corrélée, par Marc-Aurèle, à la description du domicile bucolique de Maximus. En effet, c'est juste après avoir expliqué à son général qu'il y avait une époque où Rome était « un rêve », un songe si fébrile et lumineux qu'il suffisait d'en parler, de le « murmurer », pour qu'il s'évapore ou disparaisse, que l'empereur demande à Maximus de parler de sa « maison », de précisément « murmurer » à ce propos. Marquée par un retour de la musique lyrique du début du film, la description aux relents nostalgiques faite par Maximus a trait à la peinture d'un lieu « simple » et beau, d'un jardin verdoyant qui « sent le jasmin le soir », plein « de pommes et de figues », de sa femme et son fils, d'une vie campagnarde et chaleureuse, au sein d'une végétation luxuriante. C'est là tout le portrait de l'idéal pastoral, abondant et hors du temps, qui devient, comme on l'a vu, dès la fin du dix-neuvième, le socle fantasmatique de la masculinité américaine : un espace agreste où nature et culture, masculin et féminin, prospérité et activité coexistent adéquatement, dans le respect des

inégalités naturelles. Mais significativement, tout comme l'utopie de Rome évoquée par Marc-Aurèle, il suffit que le personnage parle à haute voix de ce lieu, formule verbalement ce rêve, pour qu'il se retrouve aussitôt englouti, désintégré par son énonciation, anéanti avec Maximus, mais aussi femme et enfant, par les armées de Commode. Ce que ce dernier menace donc, au fond, de détruire, c'est non seulement la masculinité authentique (Marc-Aurèle, Maximus), mais surtout les conditions de possibilité de perpétuation de cette masculinité (femme, enfant, paysage pastoral et les germes de la république). A partir de là, tout l'enjeu sous-jacent du film consiste à réinvestir Rome, cité de la corruption et de la féminisation, de cet idéal masculin et agrarien perdu ; et cela, en érigeant un héros réellement valeureux, dépositaire des vertus de cette utopie rurale. Vaincre Commode et ses jeux déceptifs, c'est réaffirmer la prééminence de la nature et de ses bienfaits, une nature où il n'existe que les sexes masculin et féminin et au sein de laquelle l'un complète/domine ordinairement l'autre.

On voit ainsi que, loin de limiter son influence à ces décors mythiques, le système représentationnel dualiste du mythe de la frontière innerve tout le récit, participant pleinement de cette « certaine tendance » qu'on a évoquée avec Robert B. Ray au terme du chapitre 2, c'est-à-dire d'une propension à dramatiser les tensions entre l'homme et la communauté, le héros hors-la-loi et le héros officiel et, partant, l'homme naturel et l'homme civilisé. Plus encore que les autres genres qu'on a examinés, le péplum inscrit son schéma narratif dans le prolongement de cette tradition. En effet, dès ses premiers plans, *Gladiator* s'attache à asseoir une relation privilégiée entre Maximus et la nature, tandis qu'il corrèle Commode à une conception déviante de la culture. La première image du film est celle de la main du général qui, caressant les têtes d'épis de blé sur fond de chant lyrique, connote l'harmonie de cet instant fugitif. Cette affinité profonde entre Maximus et la nature est également mise en place par des motifs comme la peau de bête que le héros arbore sur ses épaules ; l'échange d'un regard instinctif entre le général et un oiseau ou son chien ; l'usage récurrent du dénominatif « *Spaniard* » qui renvoie à la figure du soldat errant ; son geste rituel qui, au seuil de l'affrontement, consiste à pétrir la terre ou le sable dans ses mains en signe d'humilité face à la nature ; sa profession civile de fermier ; la dimension pastorale de sa vie de famille, etc. De plus, la disposition ontologiquement vertueuse de Maximus est certifiée, d'une part, par le fait que l'empereur le préfère à Commode qui n'est, dans sa bouche, « pas un être moral » et, d'autre part, par Lucilla (Connie Nielsen), sœur de Commode et ancienne amante de Maximus, qui affirme que ce dernier n'a « jamais su mentir ». Dès lors, à mesure que le récit développe l'opposition entre, d'un côté, ce héros « tellurique »⁹ et l'énergie virile que lui confère une nature exempte de femmes et, de l'autre côté, l'aliénation des jeux du cirque, l'aspect

⁹ David Bigorgne, « *Gladiator* ou le retour du péplum-opéra », in *CinémAction*, n°112, 2004, p. 52.

anonyme de Rome ainsi que la perfidie du rapport politique, on est conduit à constater que l'objet visé avec de plus en plus d'évidence par le film est l'emprise dévirilisante de la civilisation et du spectacle médiatique sur l'homme authentique.

En tant que figure paradigmatique de ce pôle, Commode concentre sur lui tous les traits d'une masculinité ambiguë et émotionnelle, inlassablement couplée au caractère émasculant de la vie urbaine. Lors de sa première apparition déjà, le personnage est confiné dans l'espace sombre et utérin d'une litière en compagnie de sa sœur Lucilla. Réitérée au fil du film, la prédilection de Commode pour les lieux clos et obscurs est indicielle de l'échec œdipien de cette figure qui, diminuée dans ses capacités masculines, n'a pas réussi à s'émanciper du lien fusionnel à la fois apaisant et destructeur qui le rattache au féminin. Cet attribut-clé de sa personnalité s'exprime du reste avec évidence dans la colère meurtrière qu'il déchaîne contre son père, dans les pulsions incestueuses qu'il manifeste à l'égard de Lucilla de même que dans le désir irrépressible de voir le peuple entrer en empathie avec lui. Représenté comme profondément narcissique, et toujours paré d'ornements clinquants et superficiels, Commode aspire à se confondre avec le monde qui l'entoure, à être aimé et embrassé par lui (comme c'est le cas lorsqu'il tend la main à Maximus, dès son intronisation autoproclamée), afin de ne faire qu'un avec lui. C'est un personnage que le film associe à la promiscuité et à l'infraction de toute forme de frontière. Ainsi, plus encore qu'Œdipe, il transgresse par son parricide, son régicide, ses tentatives de fraticide et de transgression du tabou de l'inceste toutes les limites et les différences supposément ontologiques de la « fiction dominante » occidentale. Il est essentiel à cet égard de relever que, contrairement à Maximus, Commode est sujet à des exaspérations et des épanchements lacrymaux récurrents. Sa représentation « féminisée » passe donc également par la symbolique mise en lumière par Theweleit. Du reste, la scène au cours de laquelle il étouffe son père en témoigne. Alors que ce dernier lui annonce qu'il ne règnera finalement pas sur l'Empire, le visage de Commode est montré en plan rapproché, ému, les yeux humides et la voix chevrotante, mis en perspective avec le buste de marbre de son père, plus jeune, à l'arrière-plan. De sorte que dans ce champ-contrechamp entre les deux hommes, raccordé par leurs échanges de regards, la force proprement masculine de Marc-Aurèle est d'abord signifiée par l'autorité de son discours et redoublée *via* la fermeté matérielle de sa figure sculptée. A ce stade, ce buste forme une sorte d'idéal sec de solidité et de stabilité auquel Commode ne peut se mesurer. Mais cette dynamique se modifie au moment où l'empereur se met à s'apitoyer sur le sort de son fils et s'agenouille devant lui. Les yeux brillants, il l'implore alors de lui pardonner, lui expliquant que sa « faute en tant que fils » est en réalité son « échec comme père ». Là, le filmage fait écho aux postures respectives des deux personnages et passe à un régime d'alternance entre des vues en plongée, qui vulnérabilisent Marc-Aurèle, et des prises en contre-plongée de Commode, qui révèle son aspect menaçant, mais

aussi instable. D'abord flouté par un changement de focale, le buste de l'empereur disparaît ensuite hors-champ. Subsistant seul devant son fils, tel un vieillard affaibli et larmoyant, Marc-Aurèle est devenu le reflet insupportable de Commode, une masculinité en voie de liquéfaction que ce dernier doit à tout prix tenter d'endiguer. Et le personnage d'asphyxier son père violemment contre lui, sur les tonalités tragiques de la musique qui surgit.

C'est donc dans ce contexte binaire, de quasi étanchéité entre nature et culture, masculin et féminin, entre Maximus et Commode, que le parcours initiatique du héros prend tout son sens. Au début de *Gladiator*, le destin narratif de Maximus est marqué par un triple échec en tant que père, mari et fils, du fait qu'il s'est révélé incapable de protéger son « père », sa femme et son fils du joug de Commode. En sous-texte, ce manquement se rapporte au fait que, lors de son entretien avec Marc-Aurèle, Maximus a non seulement *parlé* avec affection de sa terre natale, mais surtout a hésité un instant entre son devoir et le désir de retrouver sa famille, trahissant par là sa difficulté à différer un retour vers le confort maternel/matériel. Comme on l'a déjà suggéré, dans la logique discursive du film, cet échec en tant que représentant de la Loi conduit le héros à affronter Commode, version déviante de l'identité masculine, véritable projection anxiogène du devenir de l'homme qui laisserait libre cours à ses aspirations régressives. Dévirilisé (il s'évanouit à la vue de sa famille décimée et arbore ensuite une blessure à l'épaule, en forme d'invagination), disqualifié au plan professionnel (il n'appartient plus à l'armée), Maximus amorce dès lors un processus de remasculinisation qui, ainsi qu'on l'a indiqué, sera aussi, au plan symbolique, une tentative de résorption des tensions entre sa subjectivité masculine et la civilisation. C'est dans ce cadre que le métier de gladiateur, c'est-à-dire de guerrier converti aux pratiques de la société du spectacle, revêt une importance. Mais avant d'entamer cette transformation, en conformité avec les phases inhérentes au mythe de la frontière, Maximus doit d'abord faire un bref passage dans le désert qui le ramène à un état originel. Réduit à l'immobilité et à l'esclavage, il erre avec une caravane de marchands au travers de cet espace sauvage qui lui rappelle sa nature profonde. D'ailleurs, structuré du côté de la nature, le désert est aussi le lieu où il rencontre Juba (Djimon Hounsou), l'esclave nubien qui constitue une instance privilégiée de sa régénération essentielle. C'est lui qui l'enjoint par exemple à ne pas ôter les larves qui se sont nichées dans sa blessure. Elles vont selon Juba le nettoyer et l'aider à cicatriser. Autrement dit, c'est la nature, avec laquelle il est à nouveau en contact, qui va lui permettre de panser ses plaies féminisantes, puis de refonder l'unité et la fermeté de son armure corporelle. Remis sur pied, Maximus est ensuite acheté par Proximo (Oliver Reed) lors d'une escale de la caravane dans une province romaine. Ancien gladiateur affranchi grâce à ses succès passés dans l'arène, ce personnage symbolise pour le général déchu un idéal laborieux d'ascension sociale, de même qu'un mentor qui va lui apprendre à conjuguer sa masculinité fruste avec les codes de l'arène. Si, ce faisant, Proximo permet à Maximus de se

régénérer au contact de la violence, il éveille tout à la fois en lui la nécessité d'incarner un nouveau modèle à destination du peuple, et non plus seulement de ses soldats. A ce sujet, on a vu avec Theweleit que l'affirmation de la masculinité coïncidait le plus souvent avec un double travail de contrôle des foules et de canalisation imaginaire des flots de fluides féminisants auxquels elles renvoyaient. Envisagée à l'aune de cette physiologie humaine et sociale, la performance du gladiateur apparaît tributaire de la maîtrise des différents flux dont il peut se prévaloir. Ainsi, bien qu'il fustige vertement la spectacularisation de la violence, Maximus n'en cherche pas moins à canaliser, par l'adhésion collective que son corps suscite, l'énergie inquiétante de la plèbe, à l'instar des fluides intérieurs que son armure corporelle tend à contenir. Cette double exigence est d'ailleurs illustrée par un élément parafilmique : *Pollice verso* (1872)¹⁰, toile néoclassique de Jean-Léon Gérôme qui, d'après les commentaires de Ridley Scott, a inspiré l'esthétique du film¹¹. En effet, dans cette peinture, la centralité et la force de la masculinité blanche sont certifiées par la domination du gladiateur sur le sang de ses victimes et sa disposition à faire de son corps le lieu de captation de l'emportement d'une foule majoritairement féminine. Cette aptitude à contrôler le sens du flux et de l'énergie populaires est perceptible au terme du second combat que Maximus livre dans l'arène du Colisée. Le gladiateur vient de défaire un adversaire redoutable en le mettant à terre et l'assistance réclame à l'unisson qu'il le « tue ». Commode, à qui la décision finale appartient, semble plus que jamais soucieux de contenter le peuple et suit donc servilement, une nouvelle fois, l'opinion dominante en ordonnant l'exécution. Mais son ordre n'est pas suivi, Maximus se refusant à achever son opposant d'une façon aussi gratuite. Sa réaction, qui atteste sa prééminence morale sur toutes celles et tous ceux qui l'entourent, suscite alors la stupéfaction et l'émoi de la plèbe, jusqu'à ce qu'un anonyme s'écrie « Maximus, Maximus, le miséricordieux » et que l'ensemble des spectateurs scande énergiquement le nom du gladiateur à sa suite. Cette scène montre bien que là où Commode suit le flux, reste en fin de compte inféodé aux masses, Maximus les domine, les réoriente et les dirige. En corollaire, on peut remarquer que, dans *Gladiator*, le peuple ne sait jamais réellement ce qu'il veut et qu'il revient au héros masculin de le lui indiquer.

A mesure que le programme tripartite de séparation, régression et régénération du film se réalise, on constate que la fable transformative du « général qui devint un esclave, l'esclave qui devint un gladiateur et le gladiateur qui défia un Empire »¹² s'apparente de plus en plus à celle du

¹⁰ Voir annexe 2.

¹¹ Dans le commentaire audio de la première version du DVD de *Gladiator* (DreamWorks, Collector's Edition, 2000), Ridley Scott revendique *Pollice verso* comme une des principales sources d'inspiration de l'esthétique de son film.

¹² Il s'agit là de la citation-phare du discours promotionnel du film, présente notamment dans son *teaser*. Il est intéressant de noter que, même dans ce paratexte, le personnage est pris au cœur d'un processus qui vise à le singulariser par la voie d'une substitution systématique du déterminant indéfini par un déterminant défini. Là où *le*

héros officiel qui devient un héros hors-la-loi pour finalement se muer en un guerrier en compromission avec ces deux pôles, une masculinité dialectique et exemplaire, capable d'affronter les défis d'une culture à présent menacée par la fascination qu'exerce sur le peuple la spectacularisation – l'hypermédiation – de la brutalité et de la mort. Au fil de ses combats, Maximus prend d'ailleurs garde à se soustraire systématiquement au pouvoir réifiant de l'exhibition médiatique¹³ : refusant le caractère standardisé des canevas narratifs propres à l'arène (comme dans le cas de la tentative de reconstitution de la bataille de Carthage), le gladiateur s'impose invariablement comme l'agent actif et puissant de ces micro-récits, opérant à chaque reprise une réécriture des péripéties attendues. Au plan filmique, la fortune de cette stratégie s'actualise par le bouleversement du rythme des plans et de la distribution des regards, la multiplication des contrechamps qui, en réponse à la monstration des exploits physiques et tactiques du héros, traduisent la stupeur et l'excitation qu'il éveille chez les spectateurs.

Dans ce contexte, avec ses foules crédules et son enceinte vertigineuse, le Colisée apparaît en fin de compte comme la mise en abîme pathologique de Rome, l'épicentre métropolitain d'une société puissante, mais oublieuse des valeurs fondatrices qui ont fait sa gloire. La multiplication des plans en plongée et contre-plongée de l'édifice en dénote d'ailleurs le gigantisme écrasant. Le mouvement giratoire du plan qui marque l'arrivée des gladiateurs dans l'arène souligne le sentiment d'étourdissement induit par l'immensité et l'uniformité circulaire des lieux. Afin de réinvestir l'imaginaire romain/américain des idéaux ruraux et patriarcaux supposément essentiels à la suprématie nationale, le héros affronte donc cette décadence « urbaine » en réaffirmant la singularité du corps de l'homme blanc vigoureux et, partant, la préséance de la Loi du père. Une scène-clé de ce processus survient lorsque, à la suite de la première victoire surprise des gladiateurs de Proximo, Commode descend dans l'arène pour saluer leur leader. Précisons qu'à ce stade, Maximus a déjà entamé son « ascension sociale », puisqu'il s'est affirmé d'entrée de jeu, en rentrant dans l'arène, en tant que meneur du groupe de gladiateurs. Dissimulé derrière la face métallique de son casque – signe de sa compromission temporaire avec les codes du spectaculaire –, il s'annonce d'abord en tant que « *gladiator* », terme générique dont l'anonymat renvoie à la part nouvelle de sa personnalité, avant de révéler sa véritable identité. A ce moment, l'énonciation de son nom – « *I am Maximus Decimus Meridus* » – résonne comme une riposte terme à terme aux trois affronts qu'il a endurés au commencement du film. En se présentant successivement comme gladiateur, général, père et mari vengeurs, Maximus se prévaut de la supériorité morale que le récit de ses souffrances et la coexistence de ses différents statuts lui

Général se trouve déchu en devenant *un* esclave, l'esclave se trouve promu en un devenant *un* gladiateur, qui, à la force de ses exploits, peut devenir *le* gladiateur qui remet en cause *un* Empire.

¹³ S. Neale, « Masculinity as Spectacle... »

confèrent. Cette valorisation du personnage est encore accentuée par la dimension mélodramatique de la scène. De fait, outre la polarisation morale qui la structure, cette scène est marquée par ce qu'Umberto Eco appelle une « reconnaissance contrefaite », soit la révélation d'une vérité connue du spectateur, mais ignorée par au moins un des personnages¹⁴. L'objectif recherché ne consiste donc pas à délivrer une information nouvelle au spectateur, mais à produire un effet dramatique qui souligne la justesse du combat mené par le héros. Cet effet est du reste renforcé par l'ovation de la foule ainsi que par l'apparition d'une mélodie solennelle et grave, en mode mineur, à laquelle la percussion de la cymbale confère une dimension de gloire. Il y a lieu d'ajouter que l'asymétrie du procédé de « reconnaissance contrefaite » susmentionné se trouve au cœur de l'ensemble du dispositif mélodramatique qui sous-tend le film. En effet, si le sentiment d'empathie que *Gladiator* permet d'entretenir vis-à-vis de son héros procède de l'accumulation des injustices physiques et morales que le récit lui inflige, il s'origine également dans le fait que le spectateur est, tout au long du film, seul, avec Maximus, à savoir qu'il est l'unique dépositaire des dernières volontés de Marc-Aurèle.

Avant de considérer la manière dont Maximus vainc Commode et achève son accession au pinacle de la hiérarchie sociale, il est utile de passer en revue certains des autres personnages qui constituent cette hiérarchie et, de par leurs attributs, déterminent le parcours du héros. En parfait adjuvant, le gladiateur nubien Juba incarne une conception raciste de la masculinité complice, c'est-à-dire un homme fort mais invariablement obéissant en raison des dividendes qu'il retire de la domination exercée par l'homme blanc. Quintus (Tomas Arana) représente la figure du traître. Il est un militaire romain qui pointe la « masculinité subordonnée » identifiée par Connell, soit un individu lâche et toujours soucieux de se situer du côté du pouvoir en place. A ce titre, il est symptomatique que ce soit face à lui que Maximus réaffirme la naturalité de la prépondérance de son pouvoir. Lorsque Quintus vient se justifier auprès de l'ancien général en faisant valoir qu'il est un soldat « qui obéit », sous-entendant qu'il n'a fait que suivre les ordres de l'empereur, son ancien commandant lui réplique que « rien n'arrive que la nature ne nous ait rendu apte à endurer ». Contrairement à Maximus donc, à qui la nature a permis de tout supporter, Quintus s'est avéré couard, incapable de rester loyal à ce que le « bon sens » lui dictait. Ainsi, son revirement ultime en faveur du gladiateur, lors du combat final qui oppose ce dernier à Commode, confirme son désir d'être du côté du pouvoir en même temps qu'il constitue le signe prophétique de la victoire finale du héros et de ses valeurs. Quant au sénateur Gracchus (Derek Jacobi), avec qui Maximus finit par pactiser en vue du rétablissement du régime de la République, il personnifie la version acceptable d'une masculinité urbaine et, par conséquent, empreinte d'un peu plus de

¹⁴ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993 [1978], pp. 27-28.

féminité. Enfin, Lucilla est le seul personnage féminin proéminent du film. Elle symbolise le doute qui pèse sur l'allégeance des femmes au patriarcat. S'interrogeant sur sa capacité à régner si elle avait été un homme, son père Marc-Aurèle lui lance au début du film : « Tu aurais été forte. Je me demande si tu aurais été juste. » Cette suspicion de duplicité est entretenue pendant la plus grande partie du métrage jusqu'à ce que le récit établisse avec clarté que ses airs de manipulatrice sont en réalité le fait de sa détermination à protéger son fils Lucius de l'emprise de son frère. Après que Lucilla a été réinscrite dans cet idéal maternel et bienveillant, qu'elle a été réassignée à la maternité, sa défense et celle de Lucius deviennent l'acte rédempteur qui permet à Maximus d'expier ses fautes et d'accéder à la masculinité hégémonique en se réalisant finalement en tant que père, fils et mari.

A l'approche du terme du récit, Commode se trouve contraint d'affronter celui que désormais tout Rome célèbre pour ses exploits physiques et sa droiture et qui, en conséquence, risque à tout moment de le renverser. Il décide alors de combattre Maximus dans l'arène, afin d'en faire un exemple. Conscient de son infériorité, Commode veille toutefois à blesser mortellement le gladiateur au flanc quand ce dernier est encore attaché en coulisses, les bras en croix. Malgré cela, Maximus s'avère nettement supérieur dans le maniement des armes et prend peu à peu le dessus sur son adversaire, gagnant par la démonstration de sa bravoure et de sa détermination jusqu'à l'adhésion de Quintus. Cet événement constitue une étape particulièrement dramatique et importante dans le double travail d'homogénéisation mené par le récit et le protagoniste, au sens où elle signale le soutien, mais surtout la soumission, du dernier détracteur notable du héros. Toutefois, Maximus est affaibli par sa blessure et laisse tomber son épée au sol. Il se met à tituber, tout en avançant progressivement, en parallèle et de façon imaginaire, vers une grande porte de bois, visualisée *via* des plans subjectifs flottants, qui symbolise le seuil de son passage imminent de vie à trépas. Essayant de profiter de ce moment de faiblesse, Commode se rue sur lui avec un couteau qu'il sort de sa manche pour se voir rapidement battu à mains nues par le gladiateur, sa propre lame retournée contre lui et enfoncée dans sa gorge. Le visage taché de sang, à l'image des bruits de déglutition fluidique émis par la bande-son, l'usurpateur révèle dès lors sa nature liquide, en se montrant incontestablement indigne de l'identité masculine et du rang social qu'il s'était accaparés. A l'opposé de son ennemi, dans cette scène de combat final, la vue, comme la raison, ne sont pas nécessaires à Maximus pour lutter, l'homme étant guidé par son instinct. Autrement dit, la nature supérieure du gladiateur le ramène à la Nature, non pas celle du désert aride cette fois, mais celle de sa campagne familière et luxuriante. Et si le héros chancelant peut entrebâiller la porte qui ouvre la voie à cet espace édénique dès la mort de Commode, il ne peut véritablement y accéder que lorsqu'il a donné l'ordre de faire libérer ses hommes, prononcé publiquement les paroles de Marc-Aurèle dont il était le légataire, fait réhabiliter le sénateur Gracchus et qu'il s'est

assuré de la sécurité de Lucius auprès de Lucilla. Ce n'est qu'une fois son devoir accompli, qu'il a veillé personnellement à la prééminence du masculin (ses hommes, le sénateur et Lucius) que Lucilla lui dit, la gorge serrée et le visage en larmes, d'aller rejoindre les siens. On voit alors le buste du héros comme léviter, se déplacer horizontalement en suspension au-dessus du sable du Colisée, affranchi de tout pesanteur, avant qu'un plan connoté onirique par son grain et ses couleurs désaturées montre sa traversée des champs, en direction de sa femme et de son fils défunts.

Il est essentiel de noter que cette image du retour de Maximus sur ses terres d'origine contient le même motif que le premier plan du film, soit la main du héros caressant les épis de blé. La scène laisse d'ailleurs aussi se déployer les longues mélopées lyriques de style nord-africain qui avaient accompagné le plan d'ouverture. Là encore, la masculinité qui est mise en exergue n'est donc pas celle d'un homme transformé par ses aventures, d'un gladiateur, mais simplement la masculinité d'un individu recentré en tant que norme sociale dominante. Maximus étant déjà mort dès la première image, il doit s'envisager comme un modèle utopique et immatériel de passage dans ce monde pour le raisonner. La série de péripéties qu'il traverse vise à raviver la croyance en la configuration de pratiques et de valeurs de genre qu'il incarne, en dépit de la montée en puissance de spectacles dévirilisants et « consternants ».

En conséquence, c'est bien une nouvelle fois de croyance en la supériorité de l'homme blanc qu'il s'agit, puisque la première demande que Lucilla formule au sénateur Gracchus et à celles et ceux qui l'entourent lors de la mort de Maximus est : « Est-ce que Rome vaut la vie d'un homme de valeur ? Nous l'avons cru à une époque. Faites-le nous croire à nouveau. » A cette interpellation solennelle et mélodramatique, où la parole de vérité se nourrit de l'action individuelle (du héros) et de l'indignation collective (des spectatrices et des spectateurs) pour fixer les termes du nouvel idéal, gladiateurs, soldats et politiciens s'approchent de la dépouille du héros. Ils le portent alors en l'élevant au-dessus de leur tête pour quitter le Colisée. L'accession de Maximus au rang de modèle masculin et de facteur suprême de cohésion sociale ne saurait ainsi être comprise qu'au figuré. *Gladiator* concrétise cette élévation en conduisant les élites politiques et militaires de l'Empire romain à le hisser au-dessus d'elles, en vertu du respect et de l'admiration qu'il est parvenu à susciter. Comme dans la célèbre fin de *Metropolis*, c'est autour de ce corps masculin, grâce à la médiation qu'il opère, qu'un nouveau corps social se forme à son image, sur la base de la réconciliation entre politiciens, femmes et militaires : la tête, le cœur et les membres. Rome peut finalement jeter les bases d'un espace qui pointe l'idéal pastoral évoqué au début, un lieu où le politique est indexé sur des valeurs naturelles et où les hommes qui le dirigent peuvent cohabiter paisiblement avec une minorité de femmes.

Mais il importe cependant de préciser que si, en tuant Commode, Maximus expurge bien cette société du représentant d'une masculinité rendue monstrueuse, voire abjecte, par ses dérives « modernes », il trahit sa nature foncièrement anachronique et son inaptitude à incarner durablement une alliance avec les valeurs de la société contemporaine en succombant à sa blessure au flanc. La position dialectique qu'il occupe en tant que gladiateur dès le milieu du film n'est donc qu'une compromission passagère avec les codes de la culture du spectacle et non l'essence de l'exemple qu'il s'évertue à personnifier. Passant cette charge à Lucius, Gracchus et « ses hommes », Maximus finit de s'ériger en une figure de sauveur rendue idéale et transcendante par son accès à l'immatérialité. Quasiment déifié par les procédés mélodramatiques mis en œuvre par le film, que ce soit l'arrêt de l'action en faveur de l'expression du pathos collectif, la reconnaissance unanime dont il fait l'objet ou le déploiement intégral du chant entamé au début du film, il se mue en une masculinité innocente et atemporelle, restaurée dans son hégémonie, qui peut désormais rejoindre sa famille au sein d'une utopie rurale inaltérable.

Il faut à ce stade formuler un constat d'une évidence : loin de constituer un commentaire sur l'Antiquité ou des réalités passées, *Gladiator* articule son discours et son héros mythique autour d'enjeux de son époque, le tournant des années 2000. A ce titre, on peut avancer que la résurgence du péplum qu'il amorce est emblématique du regain d'intérêt suscité, dans la majorité de la production hollywoodienne contemporaine, par la question du rapport contradictoire entre la masculinité et la modernité technologique¹⁵. Médiatisée par le danger de mutilation inhérent à la guerre et au duel, par la dimension artificielle et ostensiblement « médiatique » des jeux du cirque, par l'impuissance des « héros officiels », par un matérialisme urbain désingularisant et féminisant, par la menace de dissolution portée par la foule ainsi que la prédilection des figures féminines et dévirilisées pour les villes, la modernité technologique entre, dans ce film, en résonance avec la souffrance d'un homme déchu, menacé d'être mis au banc par ses avancées. Dans *Gladiator*, la reformulation actualisée du péplum semble ainsi répondre à une nécessité fondamentale : restructurer la masculinité américaine en vue d'atténuer les tensions exacerbées par sa relation à une modernité de plus en plus omniprésente.

6.2. Le héros victime de l'espace urbain : les cas de Sparte et de Troie

Je me propose à présent de poursuivre cette analyse en examinant la figure du héros mythique dans *300* et *Troy*, afin de la confronter à la dynamique de médiation et au système symbolique mis

¹⁵ A ce titre, il est intéressant de noter que cette résurgence pourrait aussi s'inscrire dans le « retour du refoulé » qu'on a évoqué au chapitre 4, puisque Vivian Sobchack a notamment associé le déclin du péplum dans les années 1960 à « la propagation étendue de médias électroniques à travers toute la culture et une dépréciation corrélative du travail mécanique et visible des hommes et des machines ». V. Sobchack, « “Surge and Splendor” : A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic »..., p. 41.

en évidence dans le film de Ridley Scott. A l'instar de *Gladiator*, *300* obéit à une logique de victimisation de l'homme blanc, qui voit une poignée de soldats dépositaires de valeurs terriennes se dresser contre la montée en puissance d'une culture matérialiste, tyrannique et englobante. En effet, après avoir affirmé la dimension tellurique du personnage de Léonidas (Gerard Butler) *via* la déclinaison de motifs en lien avec la nature (vêtement de peau de bête, échanges de regards avec un animal sauvage, nudité du torse, indifférence au froid, étendues dorées des champs de blé, etc.), le film noue ses enjeux narratifs autour de la contestation, désignée comme « injuste », de cette figure, s'employant à la soumettre au double danger d'une invasion étrangère et de la prévarication des instances politiques et divinatoires de Sparte. Minorisé par la solution de force qu'il préconise, Léonidas est contraint de quitter la ville pour réaffirmer la primauté de ses idéaux ruraux et patriarcaux en opérant une transition du statut de roi, soit de héros officiel, à celui de simple meneur d'hommes, héros à la lisière de la loi, et de gardien des ressources vitales de son peuple. Convoitant précisément « la terre et l'eau » des Spartiates, l'armée de Xerxès (Rodrigo Santoro) est associée d'entrée de jeu au pouvoir du nombre et de la massification, de l'argent et de la corruption. Ramenée à une masse totalisante, la puissance perse dissimule d'ailleurs l'hideur des faciès de ses troupes d'élite derrière des masques uniformisants. Sorte d'hybride entre un surhomme et un drag queen, Xerxès renvoie quant à lui à une identité de sexe trouble et contradictoire, en violation des codes de la différence des sexes. Grand, la tête rasée, il est couvert de parures et de piercings. En outre, la scène de visite de ses quartiers dévoile un univers déterminé par une surabondance ornementale, un érotisme exacerbé, une omniprésence féminine ainsi que des corps difformes et mutilés qui connotent la castration.

Empreint d'une plus grande radicalité que *Gladiator*, *300* développe l'essentialisme de son discours sur fond d'un affrontement où la faiblesse congénitale de la culture se heurte à la force solidaire de la nature. Ce contraste est remarquablement bien exprimé dans la scène où les 300 assistent au débarquement de l'armée perse par la mer. A l'allure imperturbable des soldats de Léonidas juchés sur leur falaise au premier plan, le film appose, au second plan, la débâcle de la flotte prise dans la tempête. Décliné en champ-contrechamp, ce rapport visuel insiste, par son alternance, sur la posture à la fois stoïque et jubilatoire des Spartiates, familiers du déchaînement naturel, en regard de l'hécatombe occasionnée par les naufrages en chaîne. Tandis qu'un plan montre les corps sculpturaux et rigides des Grecs s'imposer en bloc à la pluie diluvienne, le plan suivant restitue depuis le fond de l'eau, en contre-plongée, la chute de soldats perses engloutis par la mer. Considérée à la lumière de la symbolique mise en évidence par Theweleit, cette divergence de vulnérabilité à l'élément liquide préfigure la manière dont le film lie l'affirmation de la masculinité à une maîtrise supérieure des fluides. Il n'est du reste pas anodin, d'une part, que la nature vienne en aide aux Spartiates, signalant par là la justesse de la cause qu'ils défendent, et,

d'autre part, que ce soit par l'utilisation des Thermopyles, c'est-à-dire par leur connaissance du territoire rocheux, que les 300 prouvent leur résistance en canalisant le flot continu formé par l'envahisseur. Cette logique représentationnelle aboutit d'ailleurs à l'assaut final de Léonidas qui, d'un jet de lance, invagine le visage de Xerxès pour faire jaillir une traînée de sang. Signe révélateur de la pénétrabilité du personnage, cette hémorragie expose du même coup le caractère féminin et donc socialement inférieur de la divinité autoproclamée. Face à cet épanchement, le personnage de Léonidas trépasse, quant à lui, comme saint Sébastien, transpercé de flèches dans un fondu au noir pudique qui ne laisse pas poindre la moindre effusion de sang. Héros hermétique à la carapace corporelle sculpturale, lui aussi d'un autre temps (pour atteindre sa cible, il se défait de tous les ajouts prothétiques que sont sa lance, son bouclier et son casque), Léonidas est montré le corps en croix, allongé sur le champ de bataille, par un lent travelling vertical qui suggère l'ascension céleste de son âme. A l'instar de Maximus, il fait de sa femme et de son fils les dépositaires des valeurs réactionnaires qu'il ne peut plus incarner, avant de rejoindre le général romain au panthéon des martyrs masculins, hissé au rang de figure démiurgique.

D'un anti-modernisme moins prononcé, *Troy* situe Hector (Eric Bana) et Achille (Brad Pitt) – ses héros respectivement officiel et hors-la-loi – au cœur du conflit qui oppose la coalition grecque emmenée par Agamemnon (Brian Cox) à la cité de Troie. Plus encore que pour Sparte, la représentation de Troie, par l'accent qu'elle met sur la présence des femmes, le visage et la silhouette émaciés de son roi et la propension à la superstition et à la passivité qui y règnent, dénote un milieu urbain en proie à la surdomestication de la puissance guerrière. En effet, plutôt que de placer sa foi en Hector, symbole d'une masculinité équilibrée entre force et instinct nourricier, Priam (Peter O'Toole) mise sur l'invulnérabilité de l'enceinte de la Cité ainsi que sur les interprétations fantaisistes de ses prêtres. En contrepoint, obnubilé par une expansion géographique « globale », le personnage d'Agamemnon s'appuie sur l'ampleur de son armée et la puissance létale d'Achille. Héros des plaines sauvages que l'autodétermination, la capacité à se distancer des femmes et la nudité édénique rendent héritier des valeurs naturelles, Achille convoite, à l'instar de Léonidas, *kalos thanatos*, la belle mort qui lui assurera l'accès à la postérité¹⁶. Comme le fait remarquer Robert J. Rabel, il est un personnage à la conquête du temps, aspiration à une pérennité immatérielle dont l'absolutisme est modéré par sa découverte tardive de la supériorité morale d'Hector et de Priam¹⁷. Conforme en cela au mode de médiation entre masculinité et modernité, la conversion d'Achille s'opère ainsi à la faveur d'une scène de

¹⁶ Jean-Pierre Vernant, *La Mort héroïque chez les Grecs*, Nantes, Pleins Feux, 2001.

¹⁷ Robert J. Rabel, « The Realist Politics of Troy », in Martin M. Winkler (dir.), *Troy : From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing, 2007, pp. 192-193.

reconnaissance mélodramatique où, après avoir entendu les prières de Priam venu réclamer la dépouille de son fils, il concède verbalement l'erreur commise à son ennemi défunt, affirmant de la sorte le primat de la solidarité masculine qui avait jusque-là été invalidée par leurs différends.

Toutefois, au-delà de cette concession exemplaire (puisqu'elle montre l'aptitude du personnage au compromis), il y a lieu de constater que les termes stricts du principe d'exclusion qui régit le rapport entre nature et culture, masculinité et modernité demeurent intacts. En effet, de la même façon que Maximus ne peut s'introduire dans Rome sans mourir et que le destin funeste de Léonidas est scellé à Sparte, Hector ne peut pas quitter Troie sans trouver la mort, de même qu'Achille ne peut pénétrer dans Troie sans périr. De ces invariants qui règlent le jeu de suppression, d'échange et de redistribution des valeurs entre les personnages se dégage une logique discursive systématique, qui articule la victimisation de l'homme blanc, ses souffrances physiques mais aussi sa détresse morale, au double danger représenté par la culture et le féminin. Face à la récurrence d'un tel système de représentation et la menace du matérialisme mortifère qu'il connote, le héros apparaît astreint à un parcours sacrificiel qui lui permet de dépasser le caractère physique de la mort pour gagner une masculinité dont l'hégémonie se veut « transcendante ». Dans *Troy*, ce discours laudatif sur « le temps d'Hector et d'Achille » est formulé à l'endroit du personnage de Paris (Orlando Bloom) par la voix-over d'Ulysse, instance à ce stade purement verbale qui souligne la dimension dorénavant désincarnée et atemporelle des deux héros. Récipiendaire de l'idéal né de leur réconciliation post mortem, Paris prend alors la tête d'une civilisation nouvelle qui entend se refonder sur les valeurs prescrites par ces deux figures patriarcales. Initialement structuré du côté du féminin par son physique filiforme, sa dépendance vis-à-vis de son frère et son incapacité à se séparer d'Hélène, Paris est corrélativement surdéterminé par les valeurs de la ville. Cet aspect est notamment signifié *via* l'entrave visuelle que constituent les bords de son casque dans les plans subjectifs de son duel avec Ménélas (Brendan Gleeson). Comme tout personnage diminué dans ses compétences proprement masculines, Paris ne voit pas bien, sa vision étant alors enclose dans son armure « artificielle ». Mais l'équation finale ne laisse pas de doute sur les valeurs dont le personnage vient d'être réinvesti. En effet, en vertu de la logique des « vases communicants » énoncée plus haut (qui allie la féminisation à la ville), Paris peut terrasser Achille, parce qu'il est parvenu à s'émanciper de sa dépendance vis-à-vis d'Hélène et de la cité de Troie, tandis qu'Achille a, quant à lui, été fragilisé par son désir de retrouver Briséis (Rose Byrne) au sein de la Cité.

6.3. *Alexander* ou l'impossibilité de l'unification masculine

Complexe et pessimiste, *Alexander* pousse les termes de cette logique jusqu'à leurs limites, plaidant l'impossibilité d'accorder les pôles naturel et culturel, masculin et féminin, sauvage et

urbain, transcendant et immanent, mobile et sédentaire, dans une alternance incessante qui confine à l'hystérie. En effet, le personnage d'Alexandre (Colin Farrell) est dès les premières scènes du film construit comme un être polarisé, notamment en raison de l'incertitude de sa patrilinéarité. Considéré tour à tour comme le fils de Philippe II (Val Kilmer), le descendant de Zeus ou un bâtard, héros officiel et hors-la-loi-du-père à lui tout seul, il se lance dans un double travail d'unification, de sa personne et du monde, *via* une série de conquêtes ambitieuses et violentes qui visent à contrebalancer, par la multitude des cycles de séparation, régression et régénération qu'elles engagent, le doute originel qui pèse sur l'unicité de sa masculinité et l'influence castratrice de sa mère Olympias (Angelina Jolie). A ce titre, la consubstantialité entre l'état du corps du héros et celui du « corps national » est bien explicitée lorsque Héphaestion (Jaret Leto) prévient Alexandre, à propos de ses conquêtes, que « certains disent que ces “Alexandrie” sont devenues des extensions d'Alexandre lui-même. » Cette remarque bienveillante est sous-tendue par l'idée que, loin de lui apporter l'unité et l'assurance masculines qu'il espère, les victoires du Macédonien, parce qu'elles se traduisent par le retour systématique à la civilisation, le fragmentent et le dispersent dans une sorte de narcissisme dérisoire et féminisant. Et effectivement, comme le film s'ingénie à le montrer, cette recherche de masculinité est vouée à l'échec tant, dans la trajectoire narrative du personnage-titre, chaque tentative d'union, toute volonté de parvenir à une forme de complétude se solde par un morcellement, chaque expérience homosociale de la frontière, chaque nouveau triomphe militaire reconduit irrémédiablement Alexandre à un espace civilisé ou urbain, marque de l'emprise matérielle et maternelle qui s'exerce continuellement sur lui.

De ce point de vue, *Alexander* est un film paradoxal : il célèbre le mode d'édification de la masculinité hégémonique en même temps qu'il n'a de cesse de mettre en évidence l'impasse vers laquelle il conduit. Héraut avant la lettre de la « mondialisation » comme mode d'unification de la diversité planétaire, et non de réduction de l'hétérogénéité, le personnage d'Alexandre témoigne d'une envie ardente de métissage et d'hybridation avec l'altérité qui, dans sa conformité avec l'esprit de médiation présidant au travail thématique et formel des films considérés, rappelle l'admiration qu'Achille finit par nourrir à l'endroit d'Hector. Mais malgré une telle velléité, *Alexander* souligne non sans un certain déterminisme que plus son protagoniste tente de s'unifier au plan psychique, plus il se diffracte. Plus il essaie de rassembler ses hommes autour de lui, plus il les divise, et plus il aspire à se soustraire au joug fragmentant de sa mère, plus il s'y soumet. Aussi, il devient clair que là où le champ de bataille tend à fédérer, la cité scinde. Espaces à dominante féminine, aux couleurs chatoyantes, lieux de danse, d'ivresse et d'opulence, les cités doivent, comme on va le voir, être corrélées, au niveau de l'imaginaire, à la matrice confortable et dévastatrice dont le héros devrait supposément se défaire pour s'affirmer pleinement en tant

qu'homme. Associées à sa mère, à l'instar de Babylone, elles forment l'espace attirant et engluant d'où le Macédonien ne parvient pas, *in fine*, à s'extraire vivant.

L'arrivée grandiose d'Alexandre à Babylone, apposée de manière significative à la séquence dans laquelle son père le met en garde contre l'emprise pernicieuse des femmes, s'avère à ce titre annonciatrice de la menace que l'affluence de cette ville, ses harems et ses richesses représentent d'emblée pour le personnage. Alors qu'il devrait constituer un épisode de gloire absolue pour le conquérant, une rétribution symbolique pour la victoire qu'il vient de remporter sur l'armée perse, ce moment se voit subtilement nuancé par un travail conjoint de la voix-over, de la mise en cadre et du montage. La scène débute par un mouvement de grue ascendant qui, au rythme de la procession des troupes grecques vers la cité, vise à exposer l'ampleur du pouvoir militaire du héros et sa capacité à canaliser les foules. En phase avec les fantasmes caractéristiques des Corps Francs, le personnage d'Alexandre est montré comme un souverain puissant, à même de régner sur le monde et d'organiser la multiplicité des flux sociaux hétérogènes qui s'y entremêlent. Ptolémée (Anthony Hopkins), qui, en tant que narrateur, commente cet événement en voix-over, en souligne du reste la dimension unificatrice, explicitant qu'il s'agit là de la réalisation d'un rêve pour le Macédonien, le seul véritable moment d'unité de son existence, celui « où Alexandre [est] aimé de tous ». Sa déclaration est d'ailleurs aussitôt illustrée par l'approche triomphale d'Alexandre monté sur Bucéphale, dans un plan moyen dont la composition visuelle harmonieuse repose sur la place centrale occupée par le protagoniste devant les portes de Babylone, le visage réjoui qu'il affiche, la disposition de ses généraux le suivant de parts et d'autres et le climat d'allégresse plus général qui se déploie autour de lui. Toutefois, à l'instant où le contrechamp nous fait découvrir la stature imposante des portes de la cité, saisies qui plus est en contre-plongée, du point de vue d'Alexandre, cette atmosphère de réjouissance se trouve sensiblement tempérée *via* l'avertissement verbalisé par Ptolémée que cette ville sera en fin de compte « une maîtresse bien plus facile à conquérir [*penetrate*] qu'à quitter. » Apparentée ainsi d'entrée de jeu à une instance féminine et sexuée, porteuse de la part funeste du destin du héros, Babylone apparaît, à l'instar d'Olympias, comme foncièrement ambivalente : séduisante et de prime abord euphorisante, elle peine cependant à dissimuler les dangers qu'elle recèle pour l'individu masculin. De plus, cet avertissement en forme de prolepse narrative entre en résonance avec toute une série de signes précurseurs qui ponctuent ensuite l'évolution de la scène. Tandis que l'ambiance de félicité qui règne dans la cité à l'arrivée du Macédonien s'exprime par la multiplication, à un rythme régulier, de plans de liesse populaire, de visages souriants, de cris, d'offrandes et de pluies de pétales, la représentation du visage d'Alexandre fait, à deux reprises, l'objet d'un jeu sur l'incidence angulaire du cadre qui traduit le déséquilibre que l'entrée dans cet espace inconnu induit pour le personnage. Le premier de ces plans intervient juste après que le

héros a remarqué la présence d'un lion en cage disposé sur le côté, au milieu de la foule. Symbole probant d'une force sauvage domestiquée par sa captivité, l'animal préfigure ici le procès de surpacification auquel Babylone va soumettre le conquérant. Alexandre – qui porte un casque en forme de tête de lion lors de la bataille Gaugamèles – échange d'ailleurs un regard de connivence avec la bête peu avant que le mouvement de pivot du cadre d'un second plan, combiné avec une mise au point sur le visage d'abord flouté du Macédonien et un zoom arrière, ne vienne signifier le sentiment d'ivresse irrésistible qui est en train de le submerger. Enfin, la représentation suggestive de Babylone en tant que lieu propice à la dévirilisation graduelle du héros est renforcée à deux égards. Il y a d'abord le plan conclusif de l'avancée de l'armée grecque au sein de la foule. Saisi à l'horizontal, dans l'axe de progression du conquérant et de ses hommes le long de l'allée centrale de Babylone, ce plan très large se déroule selon un mouvement ascensionnel rapide qui révèle l'étendue sans fin de la cité en même temps qu'il suggère, par sa prise de hauteur et l'aspect grouillant de la foule qu'il donne à voir, la taille dérisoire et la position de faiblesse des Grecs dans le cadre d'un tel espace. Cette impression est ensuite confirmée par un changement visuel radical, dont la logique inductive n'est pas sans rappeler le « montage des attractions » eisensteinien : la succession de quatre plans fixes de statues perses figurant des créatures aux visages d'hommes « rigidifiés », qui pointent de façon insistante la paralysie castratrice qui attend les sujets masculins s'aventurant au sein de la cité. De sorte que, si l'atmosphère et les richesses matérielles corrélient Babylone au pouvoir castrateur de la Méduse, la ville se voit couplée par la même occasion au personnage d'Olympias, dont la collection de serpents, les bracelets reptiliens, la longue chevelure torsadée et l'image du visage travesti en Gorgone, à la surface du bol de poison ingurgité par son fils, l'associent déjà à cette figure terrifiante.

A ce titre, il y a lieu de noter que le film met précocement son héros en garde contre l'illusion de réconfort véhiculée par l'urbanité, les femmes et la culture. Cet enseignement, on l'a indiqué, Alexandre le reçoit de son père Philippe qui, à l'occasion de la visite d'une caverne utérine qui explicite plus encore la teneur de son avertissement, confie à son fils qu'« il n'est jamais facile d'échapper à nos mères. Toute ta vie, méfie-toi des femmes », puis met l'accent sur la dimension méritocratique de l'accès à la masculinité en lui déclarant qu'« on ne naît pas roi, Alexandre, on le devient. » Ainsi, dans la logique du film, c'est parce qu'il refuse de tenir compte du caractère cruel et complexe des mythes de Prométhée, Œdipe ou Achille auxquels son père tente de le sensibiliser, parce qu'il s'obstine à s'identifier, selon le vœu de sa mère, à une vision absolument euphorique du héros de la guerre de Troie, qu'Alexandre reproduit la destinée tragique d'Achille. Dupe de la facticité mythologique de la figure d'Achille, de cette « culture de masse » antique et matricielle plébiscitée par Olympias, il en endure les souffrances sans en atteindre en contrepartie la plénitude extatique.

Pour signifier le caractère excessif de cette quête de masculinité, et sa propension à transgresser les limites du référentiel masculin, mais aussi la perpétuité de son échec, *Alexander* élève l'ambivalence au rang de principe structurel et stylistique du récit et de l'histoire. Cette dialectique est perceptible à de nombreux niveaux : dans la multiplication des points de vue opérée par le découpage intraséquentiel, dans le comportement très variable des personnages, dans l'éclatement de la temporalité, de même que dans l'indécision interprétative de Ptolémée, qui, en tant que narrateur, régit la discontinuité du récit, l'agencement quasi symétrique *via* lequel chaque séquence se répond, de part en part du film, à partir du centre que pourrait symboliser le passage des Hindou Kouch (où Alexandre dit qu'une fois qu'il aura atteint le bout du monde, il en conquerra l'opposé). Au niveau des scènes elles-mêmes, cette fluctuation est particulièrement saisissable lors des deux longues discussions entre Alexandre et Olympias, dans la seconde moitié du film. A chaque fois, les deux personnages, représentés à travers des choix esthétiques extrêmement variés, parcourent quasiment tous les registres gestuels, émotionnels et de langage : la douceur verbale se substitue à la violence, la proximité à l'éloignement, les cris aux embrassades, la séduction aux menaces, les reproches aux louanges, les rires aux larmes, les face-à-face aux côte à côte, tandis que les vues en plongée succèdent aux contre-plongées, les plans les réunissant aux champs-contrechamps les séparant, les mouvements giratoires aux travellings, les plans moyens aux gros plans, etc. Enfin, cette oscillation est également visible dans le contraste entre la représentation plutôt uniforme des paysages sauvages au sein desquels Alexandre évolue (plaines désertiques, forêts, montagnes enneigées) et celle, plus hétérogène et complexe, des cités émasculantes dans lesquelles il séjourne entre-temps.

Mais à nouveau, c'est le rapport d'Alexandre au liquide qui éclaire avec le plus d'évidence la nature résolument dévirilisante des dangers que le film fait peser sur lui. Au mépris de la linéarité chronologique de l'histoire, *Alexander* érige le destin de son héros selon une trajectoire qui va des plaines arides de la bataille de Gaugamèles à la forte pluie qui, à Babylone, signale son trépas. Il est intéressant de noter que le motif de l'eau apparaît justement pour la première fois à Babylone, dans une scène qui articule les plaintes du héros à l'égard de sa mère, l'atmosphère raffinée des lieux et la perception d'un orage à l'horizon. De l'alcool qui divise les hommes aux pluies torrentielles des séquences en Inde en passant par les effets de la fièvre, les fluides jalonnent, à partir de là et de façon accrue, toute l'épopée d'Alexandre pour culminer dans le bol de poison qu'il ingère, liquide fatal sur la surface duquel se dessine le visage mortifère de sa mère travestie en Méduse. Sujet à un désir insatiable d'affirmation de sa masculinité dans le déni des souffrances qu'il peut occasionner ainsi que dans l'ignorance du détachement à cultiver à l'égard des femmes et de la civilisation, Alexandre périt empoisonné et détruit, à l'image de sa bague qui se brise en morceaux au moment de sa mort. D'ailleurs, l'unité apparente du monde qu'il s'est attaché à

fédérer se brise en même temps que lui, puisqu'on voit l'ensemble de ses hommes, à son chevet, le supplier d'abord de nommer un successeur avant de se disputer sa suite à l'heure de son trépas.

6.4. De la mort et de la résurrection transcendantale du héros mythique

L'analyse du parcours narratif de ces quelques héros mythiques met bien en évidence l'entrave que constitue la « civilisation » dans l'accession de ces figures à la masculinité hégémonique. Affublée de connotations féminines dépréciatives, corrélée à certains maux conventionnellement liés à la modernité technologique, la civilisation apparaît ainsi dans les péplums contemporains sous des traits métaphoriques comme une hypermédiation problématique, l'anti-sujet du parcours soi-disant initiatique *via* lequel le protagoniste atteint la forme dominante de son identité de genre.

Par ailleurs, on peut se demander en quoi le héros mythique se distingue de l'artiste solitaire ainsi que de l'ensemble des héros technophobes étudiés précédemment. L'inscription des aventures du héros mythique au cœur de l'Antiquité gréco-romaine témoigne à mon sens de la dimension franchement nostalgique de ce personnage-type et des valeurs et pratiques auxquelles il renvoie. Par cet ancrage spécifique, ce héros se fait l'agent idéalisé d'un plaidoyer ouvertement réactionnaire, pour ne pas dire passéiste, en faveur d'un retour aux fondements androcentristes et naturels de l'Amérique. Mais l'aspect par lequel cette autre variation sur le thème du héros technophobe se différencie de ce dernier réside surtout dans sa propension à mourir, dans sa tendance à devoir trépasser pour accéder à l'ordre de la masculinité hégémonique. De fait, le processus narratif au sein duquel il se trouve pris culmine invariablement dans sa mort, une apothéose transcendantale – et *immédiate* – dont l'exceptionnalisme lui assure une place posthume au pinacle de la hiérarchie sociale instituée dans la diégèse. Tandis que la plupart des protagonistes considérés jusque-là, mais aussi ceux de la période 1968-1987, tendaient, à l'instar de Rambo, de Rocky ou de Conan par exemple, à survivre aux cycles de souffrances extrêmes et d'épreuves qu'ils avaient supportés, le héros mythique est sujet à une destinée plus résolument tragique voire christique qui, dans ses occurrences les plus radicales, évacue toute possibilité d'accommodement stable avec les valeurs de la modernité. En cela, ce héros-type représente sans conteste la figure, mais surtout la configuration de pratiques et de valeurs de genre de notre corpus la plus rétive à une forme de conciliation vis-à-vis de la modernité technologique. A l'exception d'*Alexander*, dont le décès du héros est suivi d'un plan en contre-plongée de la chute de sa bague, qui expose l'échec de sublimation du personnage, et donc sa dimension éphémère, *Gladiator*, *300* et *Troy* marquent tous la mort de leur protagoniste d'un mouvement de caméra ascendant qui évoque son émancipation charnelle, son élévation au rang d'idéal masculin invisible, immatériel

et démiurgique¹⁸. Dans *Gladiator*, le plan final du film pivote ainsi verticalement en passant de l'obscurité étouffante de l'enceinte du Colisée, du régime de médiation qu'il représente, au ciel enluminé et immédiat de Rome¹⁹. De plus, chacune de ces réalisations convoque une iconographie christique *via* la disposition en croix du corps de leur héros. C'est particulièrement remarquable dans les cas de Maximus, lorsqu'il attend son ascension dans l'arène, ou de Léonidas, quand il gît mort sur le champ de bataille. Aussi, la dimension hégémonique de la masculinité de ces personnages ne repose pas seulement sur l'exercice de leur force physique et de leur droiture morale ou sur la proximité avec leurs racines vitales et la distance corrélative à instaurer vis-à-vis des femmes. Elle résulte de leur disposition à s'abstraire de la réalité matérielle *via* leur sacrifice corporel. Leur performance de genre est naturalisée par son inscription dans un réseau connotatif à la confluence du mythe de l'âge d'or et du mythe du sauveur. Expression ultime du modèle de liberté individuelle inhérent aux conceptions romantiques de l'héroïsme masculin – au point où on aurait pu s'attendre à ce que cet idéal se manifeste plutôt chez le personnage de l'artiste solitaire – le sacrifice constitue, dans ce contexte, l'exploit paroxystique permettant au protagoniste de surmonter le doute persistant qui accable son identité de genre autant que son aptitude à échapper aux déterminations matérielles de son temps. Ces péplums retravaillent la figure du héros sur un mode christique qui relève en cela précisément, à mon avis, de la fonction que l'on a assignée à la tradition technophobe : convertir une performance en essence, faire passer du social pour du biologique, en parvenant à masquer la relation de pouvoir qui sous-tend une telle production. Ce ne serait donc pas uniquement en raison de la prouesse ou de la concrétisation de la force d'âme qu'elle connote que la notion de sacrifice est mobilisée dans ces films, mais aussi parce qu'elle représente une référence décisive, un passage obligé ou, si l'on préfère, le point nodal d'un réseau hétérogène de significations plus vaste qui participe à la naturalisation de la performance de genre de leurs héros.

Pour bien percevoir certains des principaux éléments qui forment ce maillage, il est bon de rappeler d'abord combien la construction de la masculinité hégémonique repose, dans le cinéma

¹⁸ A ce titre, même s'il n'est pas possible d'établir un lien de causalité univoque entre la teneur de son discours et son accueil commercial, il est intéressant de relever qu'*Alexander* est non seulement le seul de ces quatre films à refuser de trancher entre les pôles, naturel et culturel, masculin et féminin, que son héros incarne, mais aussi à avoir connu un échec commercial au plan national. En effet, *Alexander* a engrangé à peine plus de 34 millions de dollars de recettes pour un budget avoisinant les 155 millions. Précisons toutefois que le film d'Oliver Stone a récupéré une partie de sa mise grâce à son exploitation internationale, qui a rapporté plus de 130 millions de dollars.

¹⁹ A cet égard, il faut relever que les héros de ces productions font en définitive *exactement* ce qu'ils cherchent à faire : dominer physiquement ou symboliquement les autres en dépit des défis que leur lance la modernité, que ce soit par une élévation spatiale de leur corps en dessus des autres ou, à un autre niveau, par un regard face caméra final qui dit l'ascendant qu'ils ont sur toute forme de médiation. Le premier cas de figure comprend Mick Dundee, Spider-Man (*Spider-Man 2*, 2004) et Maximus portés par la foule, Del Spooner au dernier étage d'un gratte-ciel, Ryan Bingham (*Up in the Air*, 2009) dans son avion ainsi que l'ascension céleste de Léonidas, d'Achille et d'Hector. Le second cas, plus inhabituel, se remarque dans *The Matrix* (1999), *Confessions* (2002) et, on va le voir, *Avatar* (2009).

hollywoodien, notamment eu égard aux stratégies mélodramatiques auxquelles il recourt, sur la production d'affects et de l'émois facilitant l'empathie avec le protagoniste. Ces émotions favorisent l'assignation au personnage d'un caractère vertueux et désintéressé, qui, de façon corrélative, contribue à rendre réelle l'intériorité substantielle de son corps et donc à faire passer son genre pour un sexe. Il est intéressant ensuite de souligner, avec Richard Dyer :

« La nature divisée de la masculinité blanche, qui ne s'exprime pas qu'en relation avec la sexualité, mais aussi dans tout ce qui peut être caractérisé comme bas, sombre et irrémédiablement corporel, reproduit la structure des sentiments attachés à l'histoire du Christ. »²⁰

En d'autres termes, ce que suggère Dyer, c'est qu'indépendamment du fait qu'elle y fasse sciemment référence ou pas, la masculinité blanche occidentale, en raison de son aspect clivé, partagée qu'elle est entre ses pulsions sexuelles et son pouvoir à y résister, sa corporéité et sa spiritualité, ses penchants matériels et son aptitude à les brider, est empreinte d'une dimension christique qui, en fonction de son degré d'activation, peut contribuer à essentialiser ses origines. La corporéité masculine blanche est en somme constamment tributaire, et en particulier dans le registre des sentiments que suscitent son sacrifice ou les épreuves qu'elle endure, d'une conception divisée du corps, elle-même héritière des tensions qui traversent le christianisme. Cela se remarque du reste assez aisément dans le mode de production du « sexe », en tant qu'identité de genre naturalisée, telle que le décrit Judith Butler à partir de la fabrication de l'âme exposée par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. En effet, c'est en partant d'une réflexion sur l'âme comme « signification de surface » qui ne s'obtient et ne se stabilise, selon le philosophe français, qu'à partir du pouvoir s'exerçant sur le corps, que la théoricienne américaine postule la performativité du corps genré, soit l'idée que l'intériorité matérielle de l'être, son identité de sexe, qui est censée être à l'origine de ses comportements genrés, est en réalité une fabrication, une élaboration conçue de toutes pièces par les pratiques corporelles et les discours qui sont supposés en résulter. Pour le dire de manière plus succincte, on peut se risquer à avancer qu'en Occident, l'âme procède du corps au même titre que le sexe tend à résulter du genre.

L'examen de la figure du héros mythique contemporain qu'on a mené permet de faire l'hypothèse qu'il existe une corrélation privilégiée entre le paradigme technophobe mis en lumière et certains fondements de l'imaginaire chrétien. La dimension contradictoire du schéma dans lequel l'édification d'une telle masculinité s'inscrit – les apories de sa chaîne citationnelle si l'on veut, soit le rapport antagoniste entre la suprématie du héros-mâle et le matérialisme de la civilisation dont il procède – peut en effet être mise en relation avec une tension fondamentale du

²⁰ R. Dyer, *op. cit.*, p. 28.

christianisme : la dualité esprit/corps, divin/humain, du modèle masculin figuré par Jésus. Comme le note Richard Dyer, un des paradoxes fondateurs du christianisme est que, en dépit de tout l'accent qu'il met sur le corps (notamment *via* ses rites et ses sacrements : versement d'eau ou d'huile sur le corps, apposition des mains, passage d'un anneau autour du doigt, ingestion du pain et du vin, pénitence corporelle, etc.), c'est avant tout l'esprit qui habite ce corps que cette religion s'attache à célébrer. Pour Dyer, le pouvoir de fascination et même d'attraction qu'exerce le christianisme dériverait en priorité du mystère qu'il postule : l'existence, au sein du corps, de « quelque chose qui n'est pas le corps et qui peut être appelé soit esprit, soit pensée, soit âme ou Dieu. »²¹ Et c'est en vertu de cette tension que la souffrance apparaît, toujours selon Dyer, comme l'expression primordiale de la matérialité du corps, d'une humanité de l'être, tout en permettant d'attester la capacité de l'individu à transcender ce corps, à certifier sa spiritualité profonde : « Le spectacle de la souffrance corporelle de l'homme blanc véhicule typiquement un sentiment de dignité et de transcendance dans la douleur. »²² Il en va de même, dans une certaine mesure, de la production du héros en tant qu'individu genré, puisque sa supériorité morale ne peut, semble-t-il, se mesurer qu'à l'aune de sa résistance et de sa persévérance physiques. C'est du reste la raison pour laquelle, encore selon Dyer, « [l]a véritable destinée de l'homme blanc est qu'il doit tomber plus bas (dans l'obscurité), mais qu'il peut en retour aspirer à s'élever plus haut (vers la lumière). »²³ La conception du « masochisme masculin » – qui demeure problématique en ce qu'elle implique un plaisir ou un spectateur qui n'est pas nécessairement présent ou avéré – peut ainsi être en partie évacuée, suivant les travaux de Dyer, au profit d'une vision polarisée ou « extrême » de l'homme blanc désirant l'universalité démiurgique. C'est parce qu'il parcourt l'intégralité du spectre qui va de « l'ombre à la lumière », qu'il souffre soi-disant davantage que ses congénères en mettant son corps à l'épreuve plus que celui de tout autre que l'individu masculin peut prétendre à se hisser au-dessus de ses « semblables », qu'il peut témoigner d'une âme ou d'un esprit moralement et spirituellement plus éminent, parce que plus endurant. Il devient un être plus universel, capable d'occuper la place de n'importe qui d'autre. A ce titre, on peut affirmer que le recours au corps dans les péplums fait écho à l'utilisation de la technologie comme machine-totale dans plusieurs autres films, puisque, dans le cas du héros mythique, ce corps ne constitue qu'un moyen provisoire de témoigner de la supériorité de l'esprit de celui qui l'habite et le façonne.

En encensant le rapport de leur héros à la nature dans un rejet, souvent implicite mais systématique, de la ville, de la « culture de masse » ou de toute entreprise matérielle d'envergure,

²¹ *Ibidem*, p. 16.

²² *Ibidem*, p. 28.

²³ *Idem*.

en focalisant leur récit sur les douleurs et le stoïcisme de ces hommes, ces péplums mettent donc la condamnation du corps au service d'un discours apologétique d'une masculinité transcendante, singulière et authentique par opposition à une modernité, ici culturelle, ailleurs technologique, péjorativement féminine, indifférenciante, *médiate* et mortifère. Fondée, on l'a vu, sur le « traumatisme de l'incarnation »²⁴, la négation de la matérialité du corps qu'ils mettent en scène redouble ainsi leur exécution du matérialisme moderne, dans une forme de soustraction du sujet à la menace de l'objectivation et au péril du temps. Le sacrifice masculin représente donc ici, à tous les niveaux, moins la disparition de l'être, sa mort avérée, que sa continuation incorporelle, le triomphe absolu de l'esprit sur la matière (cher à John Rambo). Si ce plaidoyer renvoie à l'évidence, au-delà de la référence christique et du christianisme, au transcendantalisme tel qu'il s'exprime dans la culture nord-américaine par les écrits d'Emerson, Thoreau, Fuller et Whitman, au mouvement de « Christianité musculaire » qui émerge durant la seconde partie du XIX^e siècle, ou encore au culte de la « vie frugale » dont on a dit que Théodore Roosevelt se fit l'oracle et l'emblème, il s'inscrit aussi plus largement dans la tradition anti-moderne dont les bases furent jetées entre 1880 et la Première Guerre mondiale. A ce titre, on pourrait même être tenté d'établir une correspondance entre la valeur-refuge que constituent, pour Jackson Lears, les récits chevaleresques et les idéaux antiques et médiévaux dans la littérature et les mentalités au tournant du vingtième en regard des craintes éveillées par l'impression de surcivilisation de la culture américaine, et le réconfort que semble apporter aujourd'hui la mise en scène des exploits de héros mythiques, vertueux et atemporels²⁵. Par ailleurs, on peut relever que les tensions que vise à atténuer la narration des prouesses de Maximus, Alexandre, Achille, Hector et Léonidas ne sont pas, en dépit de singularités génériques et discursives irréductibles, sans parenté avec celles que canalise le sort sacrificiel d'autres personnages contemporains tels que Harry Stamper (*Armageddon*), Neo (*The Matrix*), Jack Dawson (*Titanic*)²⁶, Robert Neville (*I Am Legend*), Marcus Wright (*Terminator Salvation*) ou Lester Burnham (*American Beauty*). En effet, outre les modalités de sa représentation, la matrice contre laquelle Neo lutte ne s'apparente-t-elle pas, à de nombreux égards, à celle dont Alexandre est symboliquement captif, ou même au spectacle aveuglant de l'arène contre la puissance duquel Maximus s'élève ? Malgré le cadre antique et dépouillé propre au péplum, on voit que l'affirmation de la masculinité du héros s'appuie aussi sur une mise en concurrence de l'hypermédiation d'un spectacle ou d'une mythologie avec l'immédiateté de la subjectivité que véhicule le héros. Et il en va dans une certaine mesure de

²⁴ S. Robinson, op. cit., pp. 87-127.

²⁵ J. Lears, *No Place of Grace...*, pp. 141-181.

²⁶ Sur la dimension mélodramatique de *Titanic* et le rôle qu'elle joue dans la conclusion du discours construit par le film, on lira Carl Plantinga, « Trauma, Pleasure, and Emotion in the Viewing of *Titanic* », in W. Buckland (dir.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies...*, pp. 237-256.

même des nombreux protagonistes mythiques, ouvertement christiques ou historiques, qui peuplent le cinéma américain actuel, de *End of Days* (1999) à *Public Enemies* (2009), en passant par *Spider-Man 2*, *Gangs of New York* (2002), *The Passion of the Christ* (2003), *The Last Samurai* (2003), *The Departed* (2006), *Superman Returns* (2006), *The Return of the King*, *Beowulf* (2007), *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007), *3:10 To Yuma* (2008), *Into the Wild* (2008), *Hancock* (2008), *Milk* (2008), *Valkyrie* (2008), *Seven Pounds* (2008), *The Wrestler* (2008), *Knowing* et *Gran Torino* (2009)²⁷. Qu'il finisse ou non par succomber à ses blessures ou consentir à sa mort, le héros « mythique » apparaît de ce fait comme la partie la plus visible de toute une série de personnages dont la masculinité hégémonique procède plus spécifiquement d'une exacerbation de la souffrance infligée à leurs corps et de la combinatoire de procédés mélodramatiques visant à leur conférer une exemplarité et une valeur morale inégalables. Susan Jeffords résume à merveille ce point lorsqu'elle s'exclame, au sujet du sacrifice final du cyborg interprété par Arnold Schwarzenegger dans *Terminator 2* :

« [Q]uel acte d'autodétermination *individuel* plus grand et plus puissant peut-il y avoir que la décision *rationnelle*, volontaire et résolue de mettre fin à sa propre vie, non pas dans le désespoir de la défaite, mais dans le triomphe de la naissance ? D'être celui par qui le futur de l'humanité advient ? »²⁸

Si on l'applique à tous les exemples évoqués *supra*, la remarque de Jeffords conduit à formuler un constat qui serait au fond le corollaire de la propension à l'autogénération relevée au chapitre précédent : celui de la tendance du dépositaire de la masculinité à décider de sa propre fin. Ainsi, l'homme authentique ne présiderait pas seulement, en quelque sorte, à sa naissance, il arrêterait également le moment de sa mort et le sens idéalisant qu'elle donne à sa vie. C'est un être qui est si proche de la nature divine, qui maîtrise sa destinée à un tel point qu'il exerce un contrôle sans partage sur ce qui borne son existence et sur ce qu'elle symbolise. Fort de ce constat, je propose, pour finir, d'examiner succinctement, hors de la sphère générique du péplum, quelques-uns des autres personnages sacrificiels contemporains.

6.5. Le cow-boy, le gangster et le catcheur

Si le péplum et son héros mythique s'imposent comme les indices les plus lisibles d'une actualisation radicale de la tradition technophobe qui nous occupe, plusieurs réalisations récentes d'un autre genre attestent, comme on vient de le suggérer, une tendance analogue à insérer leurs protagonistes dans un schéma sacrificiel ou doloriste extrême, par la voie duquel ils sont conduits à rejeter la modernité technologique ou les éléments qui la désignent et à exposer la naturalité de leur identité de genre.

²⁷ Voir annexe 3.

²⁸ S. Jeffords, « *Can masculinity be terminated?* »..., p. 256.

Avec ses longues scènes de torture, leurs nombreux détails et le temps qu'il consacre à la montée au Calvaire, *The Passion of the Christ* apparaît comme le film paradigmatique de cette tendance ainsi que de la logique de masochisme masculin qui la sous-tend. Toutefois, il me semble plus intéressant de s'attarder sur le cas de *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*²⁹, que ce soit en raison de son appartenance au western (et donc de la diversité qu'il apporte à nos exemples) ou de l'actualisation qu'il offre d'une autre figure emblématique de l'émergence de la masculinité : le cow-boy (cf. 2.5, pp. 126-127). Adaptation délibérément lente et contemplative de l'histoire de la trahison de Jesse James par Robert Ford, *The Assassination* peut aussi être envisagé comme une variation libre sur le thème de la dénonciation de Jésus de Nazareth par Judas Iscariote, en même temps qu'une fable métaphorique sur le déterminisme technologique et le pouvoir pérennisant du consentement à mourir. Présenté par la voix-over d'un récitant extradiégétique à l'omniscience divine (et dont l'activité verbale est systématiquement associée à une musique féérique et à des prises de vue au pourtour flouté, à l'aide d'un objectif à très courte focale), le personnage de James peut être en effet rapproché de la figure du Christ à plusieurs égards. Tout comme ce dernier, Jesse James (Brad Pitt) a des « apôtres », entreprend des « retraites » en solitaire et s'avère doté d'une clairvoyance qui lui permet d'anticiper des écueils tels que son arrestation et celle de plusieurs membres de son équipe. La scène dans laquelle il ose s'avancer sur la surface gelée d'un lac, tandis que son compagnon reste en retrait, suggère qu'il peut « marcher sur l'eau ». En outre, il est, à l'instar de Jésus, trahi par l'un des siens pour de l'argent. Comme la voix-over l'indique, James décède à l'âge de 34 ans, soit avec un an de plus que le Christ au moment supposé de sa mort. Enfin, ainsi que le film s'emploie à le montrer, il meurt « volontairement » (le récit insiste sur la conscience que le protagoniste semble avoir de l'imminence de la trahison), « ressuscite » dans l'imaginaire collectif quelque temps après son assassinat et fait l'objet d'un culte, notamment par l'entremise de la photo qui a été faite de son corps inerte. Mais la prise en considération de cette dimension christique ne vaut, à mon sens, que si elle s'inscrit dans l'ensemble de significations plus large au sein duquel la trajectoire du personnage vient s'insérer. Dans la continuité des récits abordés dans ce chapitre, de la chaîne citationnelle particulière qui met l'accent sur la souffrance et la mort du héros, le personnage de Jesse James est tout de suite présenté comme un homme entretenant une relation singulière à la nature et oppositionnelle vis-à-vis de la culture. Si on l'aperçoit brièvement en ville au début du film, c'est surtout au milieu des champs de blé (qu'il caresse de la main, comme Maximus et Léonidas), des pâturages et dans la forêt, sur fond d'un ciel azur ou d'un soleil couchant, qu'il est d'abord mis en scène. Plus tard, Jesse James arbore même, à l'instar de Maximus, une épaisse

²⁹ Dorénavant *The Assassination*.

peau de bête sur les épaules. Ce lien immédiat avec la nature est encore renforcé, sur un mode différentiel, par le fait qu'il est un héros hors-la-loi, qui s'oppose en premier lieu au chemin de fer. Un antagonisme parfaitement restitué par l'attaque qu'il mène avec ses hommes d'un convoi ferroviaire en début de métrage : scène nocturne au commencement de laquelle on aperçoit la silhouette du bandit dessinée en ombre chinoise par le faisceau lumineux émanant de la locomotive face à laquelle il se tient. Le film reconduit ainsi clairement les grands motifs de la masculinité mythique. Jesse James n'est pas seulement l'homme de la frontière, il en est le dernier représentant, celui dont le crépuscule annonce la fermeture historique en 1890 (il meurt en 1882). De ce point de vue, il est important de relever que si sa souffrance transparaît bien à la surface de son corps (par la visualisation de blessures sur son dos, lors de la scène de la baignoire par exemple), c'est surtout par le délaissement du personnage qu'elle se manifeste. Contrairement au *Jesse James* (1939) d'Henry King, *The Assassination* donne une image très solitaire du hors-la-loi, celle d'un homme isolé par les circonstances, déjà presque en deuil de lui-même et des valeurs qu'il incarne. Cet aspect est particulièrement palpable à travers sa prédilection pour la couleur noire : ses cheveux, sa barbe, son gilet, ses pantalons, son manteau, son chapeau, tout chez lui laisse transparaître un sentiment de tristesse, de souffrance et de recueillement. Par ailleurs, à l'instar de ses homologues sacrificiels gréco-romains, il est un héros de la pastorale, évoluant au sein des forêts, des plaines, des lacs et des champs qui témoignent de son lien inaliénable avec la terre et les vertus qu'elle lui transmet. Enfin, il est aussi montré comme le symbole légendaire de la droiture et de la loyauté masculines, le garant inflexible de la parole donnée, seul personnage apte à détecter le mensonge, la mystification et la couardise chez ses congénères.

Face à lui, sur le pôle opposé du spectre établi par le récit, le personnage de Robert Ford (Casey Affleck) exprime une version nouvelle de l'échec paradigmatique de l'Œdipe, le contre-type de l'idéal masculin américain figuré par Jesse James. Ancré du côté de l'urbanité (par sa fréquentation de la ville, son costume, son haut-de-forme, mais aussi l'épicerie qu'il tient), de la préciosité (il est le seul personnage à être presque toujours élégamment vêtu et coiffé), de la collusion politique (il pactise avec le gouverneur pour livrer la tête de James) et de la féminité (il soutient Dick Liddil, le bandit qui couche de manière compulsive avec les femmes), il est celui qui, pratiquement par essence, est voué à trahir son mentor. Je dis « par essence », car la part de déterminisme dont le parcours de l'antagoniste est empreint se remarque à plusieurs niveaux. Elle apparaît notamment *via* le caractère programmatique du film et l'usage fait de la voix-over. D'une précision peu commune quant à la description du contenu narratif du métrage, le titre fixe d'emblée une grande partie des paramètres qui, d'ordinaire, sont délibérément mis en suspens à l'orée du récit. Si bien que, secondé par l'omniscience du récitant en voix-over, qui anticipe de nombreux aspects de l'histoire contée et en accentue de la sorte sa part d'inéluctable, le titre

déplace l'intérêt de la résolution narrative vers les motifs qui la sous-tendent. Il s'ensuit que la proposition de *The Assassination* ne s'articule pas autour de la question de savoir si Jesse James va mourir, qui va l'assassiner ou encore quel est le trait de caractère dominant de son exécuteur (Ford est en somme de toute façon l'assassin lâche de la légende masculine), mais plutôt de quelle façon et pourquoi cet événement va se produire. Dès le début, les deux protagonistes principaux sont ainsi mis sur la voie de deux destins profondément mêlés, mais foncièrement antagoniques.

De plus, on peut observer que, à l'instar du personnage de Commode dans *Gladiator*, Ford est une figure féminisée, structurée du côté de la culture de masse et de l'illusion mensongère qu'elle tend à propager ; et cela, principalement de deux façons. D'une part, le film indique clairement que c'est en lisant et en collectionnant les coupures de journaux et les *dime novels* dédiées au mythe de Jesse James (littérature qu'il conserve religieusement dans une boîte en carton placée sous son lit) que Robert Ford en est venu à vouer une admiration sans faille au héros. L'idée de ces récits populaires comme siège de sa fascination aveuglante pour James est d'ailleurs soulignée et tournée en dérision par les autres membres de la bande, qui ne manquent pas de railler la naïveté de son rapport à leur leader. Le film use là de l'association à la culture de masse et de « l'envoûtement » qu'elle tend à produire afin de suggérer que Ford ne peut pas être tenu pour un homme, un « vrai ». Le discours sous-jacent à cette corrélation est qu'il n'aspire au fond qu'à reproduire les traits manifestes de la personnalité de Jesse James, à l'émuler dans l'ignorance absolue des valeurs qui le fondent, plutôt que de s'édifier en tant que héros véritable et singulier. Il est en somme dans le mimétisme tandis que James demeure dans l'incarnation authentique. D'ailleurs, Ford, tout comme les autres contre-types du genre, peine à faire la différence entre la copie et l'original, entre ce qu'on a associé, après Bolter et Gursin, à l'hypermédiation et à l'immédiateté. Cet aspect est mis en exergue de façon répétitive par James lui-même, qui, lorsque Ford lui lit le passage d'un article de presse relatant les exploits de « Jesse James » sur un mode hyperbolique, insiste sur le fait qu'il s'agit là de « mensonges », d'une médiation outrancière. Il déclare en outre à Ford qu'il n'a pas besoin de fumer le cigare comme lui, si cela ne lui plaît pas (ainsi que ça en a l'air). De plus, James pose à son admirateur une question symptomatique du déficit perceptif que le film accole à Ford : « Je n'arrive pas à savoir : tu veux être comme moi ou tu veux être moi ? ».

D'autre part, dans sa dernière partie placée sous le sceau de l'assassinat de James par le « couard », *The Assassination* parachève de désigner le rapport privilégié de Ford à la culture de masse et à la reproductibilité technique comme le signe de son inadéquation aux codes de la masculinité. Révélé au monde grâce à sa « prouesse meurtrière », Ford acquiert d'abord une certaine notoriété et une forme de respectabilité. Reçu dans les salons mondains auxquels on lui

déniait l'accès auparavant, il devient également, à New York, la vedette d'une pièce de théâtre racontant son « exploit » et dans laquelle il apparaît grîmé, campant son propre rôle. Mais ce triomphe s'avère de courte durée. Très vite en effet, la pièce – c'est-à-dire l'idée même que ce fait puisse être reproduit – se retourne contre lui, le donnant à voir sous un jour antipathique et lâche, alors que James apparaît de plus en plus, dans l'imaginaire collectif, comme le héros de l'histoire. Or, ce revirement, qui se manifeste par des jurons en provenance du public, n'est justifié que par le ridicule de la théâtralisation répétée de l'assassinat. Comme si l'incapacité de Ford à performer la véritable masculinité, à en mimer les traits, les gestes et les attitudes, ressortait, de même que la lâcheté de son geste, avec plus d'éclat et d'évidence au fil du temps, dans l'espace confiné de la scène, à la faveur de la reproduction inlassable que cette spectacularisation engage (il l'aurait jouée plus de 800 fois, prend soin de préciser la voix-over).

Réciproquement, le film montre que si Jesse James était déjà, de son vivant, un objet de curiosité voire de culte, ce phénomène s'accroît avec sa mort. On attend patiemment son tour pour venir se recueillir près de sa propriété ; les deux photographies de son cadavre et les nombreuses lithographies qui en sont tirées sont mises en circulation et vendues à bon prix. On vient même contempler sa dépouille, conservée sur un lit de glace, la voix-over indiquant que le cliché pris dans ce cadre a trouvé la voie des stéréoscopes, où la figure du bandit américain jouxte « le Sphinx, le Taj Mahal et les catacombes de Rome ». Ainsi, la renommée posthume de James croît à mesure que la réputation et le mérite de Ford décroissent. Inéluctablement conduits à se placer de parts et d'autres de la ligne de partage que le film s'efforce de tracer entre nature et culture, les deux personnages en viennent, par le jeu de leur histoire commune, à symboliser les dangers liés à la substitution d'une masculinité factice à une masculinité authentique, et à la perte, inévitable, des conditions d'existence d'un homme naturellement dominant dans un contexte d'urbanisation et de modernisation accru³⁰. Le contraste entre les deux personnages est en outre souligné par le mode de médiation de leur corps. Là où Ford est placé du côté des apparences trompeuses de la théâtralité, de la répétition tragique et infatigable du même, de la trahison matérialiste et dévirilisante, James voit sa personnalité singularisée (pour la première fois) par la captation photographique. À ce titre, il est intéressant de noter que si beaucoup d'adaptations cinématographiques des aventures de Jesse James font état des performances théâtrales de Ford, *The Assassination* marque la première fois qu'elles sont mises en perspective avec les photographies de James. Dans un geste résolument en phase avec la fonction de « relique » qu'André Bazin assignait à la photographie et, par voie de conséquence, au cinéma, *The*

³⁰ À ce titre, il faut noter que le choix d'une star comme Brad Pitt pour le rôle de Jesse James et celui de Casey Affleck pour Robert Ford, c'est-à-dire d'un acteur dont le peu de notoriété procède, à ce stade, de celle de son frère aîné, paraît particulièrement pertinent.

Assassination insiste sur le pouvoir pérennisant de la fixation photographique, sur l'aptitude du dispositif à embaumer l'individu afin de le soustraire à la mort et de « l'arracher au fleuve de la durée »³¹. Toutefois, si le film met bien cet aspect en avant, montrant que c'est grâce à deux clichés que le souvenir de la masculinité naturelle personnifiée par James perdure au-delà de sa disparition corporelle, il suggère en même temps que la masculinité du cow-boy transcende de toute façon la nature des médias et les technologies qui s'attachent à la capter ou à la cerner. En effet, le fiasco des représentations théâtrales dans lesquelles s'illustre Robert Ford signale que la vérité sur la valeur respective des deux hommes, la légitimité de leur configuration de pratiques de genre, finit toujours en définitive par émerger. Objet du mépris public face au mythe de Jesse James, risée nationale, Ford devient celui dont la mort ne mérite pas, finalement, la pose photographique, gage du passage à la postérité des grands hommes. A ce titre, il est important de noter que ni ses contemporains ni le film lui-même ne prennent la peine de montrer son assassinat ou son cadavre. Annoncé par la voix-over qui souligne l'indifférence qu'il va susciter, le meurtre ambigu de Ford n'est pas même actualisé par le film ou suggéré hors-champ, il est visuellement exclu, confiné dans le hors-film. Partant, le personnage se voit pointé comme celui qui n'a pas même la possibilité de mourir publiquement, sous le regard attentif de celles et ceux qui seraient susceptibles de perpétuer sa légende, de relayer sa vérité cachée. Cette exclusion du champ sacrificiel fait de Ford le parangon de la dévirilisation, l'individu qui n'a pas réussi à se sublimer en se défaisant des médias et du féminin, qui est demeuré prisonnier des apparences et d'un besoin maladif de reconnaissance. Il n'a en somme pas compris que, selon le discours développé par le film, dans un monde en plein essor technologique et médiatique, le consentement à mourir, la disposition à renoncer à la corporéité et à la matérialité est la seule véritable voie d'accès à l'immortalité légendaire, le seul vrai moyen d'atteindre la masculinité hégémonique.

Cet enseignement aurait pu, au demeurant, lui être prodigué par un autre héros mythique issu du cinéma contemporain : John Dillinger. En effet, dans *Public Enemies* (2009), le fameux gangster (Johnny Depp) est présenté comme un homme redoutable mais intègre qui, alors qu'il est en train de regarder *Manhattan Melodrama* (1934) au cinéma vers la fin du récit, paraît pressentir et admettre la fin tragique qui va être la sienne. Significativement, c'est au moment de la scène où Blackie (Clark Gable) explique à son ami d'enfance Jim (William Powell) qu'il préfère accepter sa condamnation à mort plutôt que de compromettre ses principes et de rester croupir en prison, que Dillinger esquisse un léger sourire de connivence en direction de l'écran (et pour le coup du spectateur). Par cette citation, qui vient en quelque sorte verbaliser la posture de Dillinger dans le

³¹ Voir le célèbre essai « Ontologie de l'image photographique » dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1997 [1985], p. 9.

récit cadre *via* la prise de position de Blackie, le film de Michael Mann signifie la prescience que le gangster semble avoir de l'imminence de sa mort. Cette impression est d'ailleurs renforcée par un léger zoom avant sur ce sourire en coin, juste après que le personnage de Clark Gable a ironisé sur son sort. Tout comme Blackie, Dillinger perçoit donc la mort à la manière d'une libération salutaire, d'une délivrance des contraintes et des compromis que le nouvel ordre social fait peser sur lui. Désigné dans *Public Enemies*, à l'instar de Jesse James, comme le dernier représentant d'une masculinité vertueuse et intemporelle que de profondes mutations technologiques sont sur le point de faire tomber en désuétude (le film met constamment en avant l'importance grandissante du téléphone, du train, de l'avion, de la radio, de la photo, des voitures, des armes automatiques, de la presse écrite et la façon qu'elles ont de détériorer les fondements de son identité genrée), Dillinger meurt un instant plus tard, conformément à son intuition, abattu dans le dos en pleine rue, à la sortie de la projection. Et il accède ainsi consciemment à la légende à laquelle ne parviendra jamais cette autre figure « robert-fordienne » qu'est Melvin Purvis (Christian Bale), le commanditaire de son assassinat, dont le film indique qu'il n'a pas même pu le tuer de ses propres mains et qu'il s'est suicidé quelque temps plus tard.

Une brève comparaison entre le premier opus de la série *Rocky* et le récent *The Wrestler* devrait permettre de compléter la démonstration des différences notables qui distinguent le héros mythique contemporain de ses homologues des années 1970 et 1980. Dans l'article qu'il consacre à la figure de Rocky (Sylvester Stallone) en tant qu'emblème de la réaction masculine et anti-moderne face à l'avènement de l'ère postindustrielle, Clay Motley met l'accent sur l'importance de la dimension christique de la trajectoire du héros, dans la signification singulière qu'elle prend au sein du contexte dans lequel le film s'inscrit³². C'est en effet en 1976, c'est-à-dire l'année du bicentenaire de la déclaration d'indépendance des Etats-Unis, et donc au cours d'une décennie marquée par le sentiment que la société moderne est en train d'altérer les conditions nécessaires à l'édification d'un homme fort et vertueux, que l'œuvre inaugurale de cette franchise, qui en compte pas moins de six à ce jour, envahit les écrans. Pour Motley, la volonté du film de refonder la masculinité blanche entre clairement en résonance avec cette commémoration et la situation de crise de genre plus générale qui caractérise la période. Placé dès le premier plan sous le signe d'une fresque du Christ, *Rocky* s'emploie à orchestrer, au travers du parcours « masochiste » du héros éponyme, la « résurrection et la rédemption » d'une masculinité qui fait écho à celles qu'est censée connaître l'Amérique. Motley met à ce titre en relation le rôle structurant joué par le personnage d'Appollo Creed (Carl Weather) avec l'idéal laborieux campé par Rocky. Si Creed incarne à première vue le « rêve américain », c'est-à-dire la réussite d'un individu parvenu à

³² C. Motley, *op. cit.*

élever son statut social grâce à ses succès professionnels, il en annihile l'exemplarité par le cynisme dont il fait preuve dans la médiatisation de sa rencontre avec Rocky. Le film n'a effectivement cessé de souligner les visées mercantiles et l'instinct profondément calculateur de Creed (dont le nom renvoie d'ailleurs à « *greed* » en anglais, la cupidité), désignant son avidité et son sens du marketing comme une dénaturation de ce rêve américain : Creed est figuré comme « un représentant d'une classe blasée et prospère qui se moque et gagne de l'argent en exploitant le concept de rêve américain. »³³ En comparaison de cette masculinité superficielle et dépendante des médias, le personnage de Rocky symbolise une masculinité authentique et sincère, qui croit encore dans la possibilité que la boxe offre, en tant qu'espace de confrontation physique pour la suprématie, de réaliser le rêve américain. Partant, c'est en s'entraînant durement, en se montrant insensible à la souffrance, au dénuement et au froid, que Rocky finit par faire la preuve du fondement naturel de sa supériorité sur Creed. Héros christique (il résiste à son adversaire jusqu'au dernier round du match, mais sans l'emporter), il personnifie une configuration de pratiques de genre résolument « plus ancienne et plus primaire que celle de l'homme moderne » auquel son adversaire renvoie. Si bien que, selon Motley, *Rocky* forme « un hymne à l'homme “anti-moderne”, celui qui s'affranchit des pièges émasculants de la modernité et redécouvre son moi essentiel, premier et victorieux. »³⁴

Trente-deux ans plus tard, *The Wrestler* peut être considéré, à de nombreux égards, comme la version actualisée de *Rocky* ou, plutôt, une variation désenchantée sur les derniers jours du célèbre boxeur. Situé dans l'Amérique contemporaine, le film décrit la trajectoire à de nombreux égards christique de Randy “The Ram” Robinson (Mickey Rourke), une vedette de catch déchue, partagée entre son attachement profond pour le sport qui a fait sa gloire et le désir de se « racheter », de se faire pardonner la vie narcissique et dissolue qu'il a vécue dans ce cadre. Victime d'un infarctus à l'issue d'un match éprouvant, Randy est obligé, à la fin du premier tiers du récit, de renoncer aux petits boulots « physiques » qu'il effectue en marge de sa pratique de catcheur pour faire désormais de la vente dans un magasin d'alimentation. Meurtri par cette mise au ban professionnelle qui accroît son sentiment de déclassement, il entreprend alors, dans un souci de rédemption, de se rapprocher de Stephanie (Evan Rachel Wood), sa fille, qu'il avait abandonnée des années plus tôt, et de Cassidy (Marisa Tomei), une stripteaseuse pour qui il a un faible. Mais en dépit de la sincérité de ses efforts, Randy échoue finalement à renouer avec Stephanie ainsi qu'à convaincre Cassidy d'entamer une relation avec lui. Et bien que celle-ci opère un revirement de dernière minute en sa faveur, il décide, désillusionné par un monde qui,

³³ *Ibidem*, p. 64.

³⁴ *Ibidem*, p. 63.

selon ses propres termes, « finit toujours par le blesser », de participer à un match-exhibition qui va, à coup sûr, le mener à sa mort.

Si *The Wrestler* évoque *Rocky* à plus d'un titre, il s'en différencie par la teneur plus pessimiste du discours qu'il tient. En effet, la possibilité du rêve américain a non seulement disparu de l'horizon de la société qu'il met en scène, mais cette dernière semble avoir, de surcroît, entériné le triomphe des valeurs portées par Appollo Creed, sans qu'il soit pour autant possible d'identifier un antagoniste sur qui pèserait la responsabilité de ces ravages. La marchandisation, le consumérisme, le spectacle médiatique, l'omniprésence technologique sont devenus les manifestations diffuses d'une même logique impersonnelle qui s'est encore amplifiée et semble avoir englouti toute possibilité d'une masculinité véritable. Le film se distingue de *Rocky* à ce titre surtout sur deux plans. D'une part, si l'« étalon italien » et Randy "The Ram" sont bien tous deux inscrits dans un parcours masochiste aux résonances christiques (Cassidy va jusqu'à comparer Randy physiquement au personnage de Jésus dans *The Passion of the Christ*), seule la destinée du catcheur connaît une issue fatale, comme le dernier plan du film le suggère. De même que pour les personnages de Maximus ou de Jesse James, la rédemption qui ouvre la voie à l'actualisation d'une masculinité hégémonique suppose une série d'épreuves qui font la démonstration de la droiture morale du héros (rappelons que Randy souffre du cœur), ainsi que l'assentiment à l'ultime sacrifice qui permettra de le différencier de la masse. D'autre part, le choix du catch, plutôt que de la boxe, s'avère intéressant, dans la mesure où il est symptomatique de la stratégie de remédiation adoptée par le film. En effet, en tant que sport de la simulation par excellence, le catch peut être considéré comme la transposition « hypermédiate » de la boxe, au sens où il révèle la part de leurre, de performativité, de la masculinité des stars hypertrophiées des années 1980 (comme Rocky), dont Randy serait le vestige. Du reste, la mise en évidence de cette performativité fait écho à la dimension technologique, voire prothétique, du personnage ainsi qu'à la propension de cette société à le déviriliser. Que ce soit par l'attention visuelle qu'il y prête ou le temps qu'il y consacre, *The Wrestler* insiste énormément sur la nature artificielle des différents univers dans lesquels Randy évolue. Il détaille les méthodes de dopage auxquelles recourt le catcheur, s'attarde sur les anabolisants qu'il prend, les teintures capillaires qu'il se fait faire, sur son utilisation du solarium, les artifices dont il use sur le ring, sur le sonotone qu'il arbore porté à l'oreille, les lunettes qu'il doit porter ou encore sur les soins médicaux importants qu'il nécessite. Le supermarché où il travaille est un milieu pire encore, puisqu'il s'avère non seulement peu propice à l'exposition des attributs traditionnels de sa masculinité, mais qu'il tend en outre à effacer littéralement son identité *via* l'obligation du port d'une tenue blanche, d'un bonnet sanitaire et d'un badge qui, ainsi qu'il le déplore, ne dit même pas son « vrai » nom. Enfin, la scène où Randy soulève sa chemise devant un miroir pour regarder la cicatrice imposante qui se

trouve désormais sur son torse suggère que cette marque le féminise d'une manière qui le met en porte-à-faux avec les valeurs de l'Amérique. En effet, c'est précisément au moment où il découvre la cicatrice qui lui « invagine » le corps que la caméra opère un zoom avant sur elle qui fait disparaître le drapeau américain qui se trouvait dans le champ. Et ce n'est que lorsqu'il recouvre cette plaie avec sa compresse qu'un zoom arrière fait réparaître le drapeau. En définitive, ce que suggère *The Wrestler* à travers le parcours de Randy et le déclin qui le conduit irrésistiblement du ring au supermarché, c'est que l'Amérique est devenue un monde mercantile et hypermédiatisé, une société qui broie les hommes en les réifiant, en les transformant en objets de foire et de spectacle. Alors qu'à l'apogée de sa gloire, Randy "The Ram" est la vedette d'un jeu vidéo et qu'il a une figurine articulée à son effigie, il apparaît à présent comme un individu « détruit », un être féminisé, dépendant des avancées technologiques qui lui permettent de réparer les blessures que cette société lui a infligées. En ce sens, le supermarché peut se comprendre comme l'arrière-salle du ring, un espace fonctionnant selon une logique de destruction analogue qui, en parachevant l'effacement de l'individualité du personnage, signale que la masculinité construite par le ring était déjà une illusion, une performance. Et si le film montre, avec la figure de la stripteaseuse Cassidy, que l'Amérique contemporaine exploite également les femmes, il indique que celles-ci peuvent néanmoins y échapper grâce aux hommes. Inspirée par les échecs de Randy, sa bonté d'âme et sa persévérance, Cassidy peut en effet, à la fin, abandonner son métier et redevenir Pam (son vrai nom), l'idéal maternel dont elle s'était temporairement éloignée. C'est d'ailleurs après avoir vu son fils jouer avec la figurine du catcheur, frappant significativement un robot, qu'elle se rend chez Randy pour lui faire savoir qu'il est, contrairement à ce qu'elle lui avait dit d'abord, « plus qu'un simple client » (et donc qu'une simple marchandise).

Toutefois, comme dans tant d'autres productions examinées au sein de ce chapitre, le supplément de lucidité dont *The Wrestler* peut se prévaloir dans le regard qu'il porte sur ces figures masculines fictivement surhumaines ne sert pas, là encore, la mise en exergue de la performativité de la masculinité hégémonique au sens large, mais au contraire sa naturalisation. En effet, le film n'insiste pas sur la déchéance de ces figures propres aux *eighties* afin de révéler ce qu'elles ont en commun avec les héros contemporains, il procède à la dénonciation de l'artificialité des premières pour mieux mettre en évidence l'authenticité de la souffrance des seconds. De sorte que c'est en soulignant la dimension fictive de l'identité masculine des catcheurs, en en faisant un modèle dépassé – le « contenu » d'une période antérieure – que le film parvient à essentialiser l'identité sexuée de Randy, à en faire un nouveau « contenant », un idéal de genre valorisé pour sa ténacité et son immatérialité. Finalement, le film semble dire que la seule erreur qu'a commise Randy, c'est d'être le « produit » naïf de son époque : dans un monde où « l'esprit de Rocky » n'a jamais réellement triomphé, le catcheur n'a eu en quelque sorte que la

candeur de croire dans le seul modèle masculin disponible, soit celui d'Appollo Creed, une masculinité factice et dévoyée, résolument inféodée à la logique médiatique. Partant, l'unique possibilité d'expiation de son erreur réside dans sa capacité à transcender cette mécanique implacable et le modèle masculin qu'elle pointe. Comme Maximus dans *Gladiator*, Randy redescend et meurt alors dans l'arène afin, non plus de croire, mais de faire croire en la masculinité qu'il (dés)incarne.

Cette visée essentialiste est par ailleurs attestée par la facture, à certains égards, « documentarisante » du métrage. Avec son filmage en caméra portée, le grain de ses images, ses couleurs désaturées, le son en prise directe et l'absence de musique extra-diégétique, *The Wrestler* s'emploie en effet – en conformité avec la logique de remédiation qui articule l'immédiateté à l'hypermédiation – à donner une vision aussi réelle que possible de la vie de Randy. Au reste, le casting du film participe également de cette volonté. En attribuant ses deux rôles principaux à un acteur et une actrice dont les trajectoires professionnelles sont suggestivement en phase avec celles des personnages qu'ils incarnent, *The Wrestler* trahit le désir de pourvoir son histoire d'une aura de vérité³⁵. Et c'est ainsi que le film met en avant de façon complaisante la « réalité » de la souffrance de ce culturiste déchu. Il en fait une figure tragique, sensible et innocente, dont le cœur n'a littéralement pas tenu. Randy renvoie en fin de compte, lui aussi, à une masculinité immuable, une réminiscence du *hard body* reaganien qui cache, au fond, les stigmates d'un homme persévérant et vertueux.

En ce sens, on peut avancer que le travail narratif de *The Wrestler*, comme du reste des réalisations analysées plus haut, s'accorde davantage que les films considérés dans les autres chapitres avec l'isotopie discursive que John Belton a repérée dans les produits issus de la culture de masse : montrer « que l'individu *peut* jouer un rôle [*make a difference*], même dans une société moderne de masse. »³⁶ En parvenant à se singulariser au sein d'un univers où la norme se doit d'être visiblement invisible, la masculinité mythique continue de répondre à sa condition contradictoire, à sa « crise » originelle, par une autre contradiction. Elle se présente comme matériellement immatérielle et singulièrement universelle. On peut en conclure que, face à un monde en mutation rapide, un grand nombre de productions filmiques de 1996 à 2009 dressent,

³⁵ Acteur reconnu comme prometteur dès le milieu des années 1980 (*Year of the Dragon* [1985], *Nine 1/2 Weeks* [1986], *Angel Heart* [1987], *Barfly* [1987]), Mickey Rourke ruine en grande partie sa carrière en faisant de mauvais choix de films et en menant une vie relativement dissolue. Il abandonne du reste le cinéma au début des années 1990 pour se consacrer à la boxe, dont il ressortira avec des séquelles et des blessures physiques qui nécessiteront plusieurs opérations de chirurgie plastique. Et ce n'est que depuis le succès public et critique de *The Wrestler* que l'acteur est revenu sur le devant de la scène. Marisa Tomei n'a pas eu de déboires comparables à ceux de Mickey Rourke. Toutefois, son rôle dans *The Wrestler* lui vaut aussi une reconnaissance qu'elle n'avait plus connue depuis l'Oscar qu'elle a remporté, en 1993, pour le meilleur second rôle féminin dans *My Cousin Vinny* (1992).

³⁶ J. Belton, *Movies and Mass Culture...*, p. 12.

via le processus de projection et de transposition spécifique à leur genre, le portrait d'une société américaine qui, habitée par le sentiment d'obsolescence de ses repères et de sa force masculine, effrayée par l'influence profonde des innovations technologiques sur les modalités d'existence et les rapports sociaux, opère un retour à des valeurs fondamentales, tout en témoignant de sa connaissance des changements complexes qui se produisent. Célébrant, sous couvert de souffrance, d'abnégation et de sacrifice masculins, la faillibilité de la modernité technologique en comparant celle-là à l'assurance offerte par la détermination mentale et corporelle de leurs héros mythiques, tous ces récits sont emblématiques d'une volonté de restaurer, ou du moins d'entretenir la légitimité d'une masculinité dont les exploits ne suffisent plus à contrebalancer les effets socioculturels générés par l'évolution technologique, médiatique et scientifique. A ce titre, la réémergence du péplum et de ses figures mythiques peut être considérée comme paradigmatique de l'intensification de cette tendance franchement masochiste et anti-moderne, le genre ouvrant, par l'accent qu'il met sur une période fondatrice de la civilisation, sur sa dimension militaire et la quasi-fixité des valeurs qu'il cultive, une voie détournée pour magnifier le rôle pionnier de la masculinité guerrière et agrarienne dans l'édification d'une cohésion nationale. A travers la résurrection de l'homme atemporel qu'ils actualisent, le spectacle de son corps brutalisé par une société de masse encline à l'indifférence, *Gladiator*, *Troy*, *Alexander*, *300*, *The Assassination*, mais aussi, à leur manière, *Public Enemies* et *The Wrestler*, trahissent, plus encore que les autres films de cette étude, une nostalgie vis-à-vis d'une identité masculine transcendante, qui aurait été démantelée par les compromis et la décadence propres à l'ère postindustrielle.

Chapitre 7. Le héros polyvalent

La catégorie du « héros polyvalent » dont j'entends mener l'étude dans ce chapitre clôt l'examen des principaux types de relations antagonistes que la masculinité hégémonique noue selon moi avec la modernité technologique au sein du cinéma américain des années 1996-2009. J'envisage ce personnage comme un ensemble composite qui fédère différents types de protagonistes se distinguant du héros technophobe, de l'artiste solitaire et du héros mythique par le rapport de plus grande proximité qu'ils entretiennent non seulement vis-à-vis de la technologie, mais aussi vis-à-vis du monde des objets, de la métropole, du matérialisme que cette dernière connote, de la société « globalisée » et des systèmes financiers ou de surveillance qui la caractérisent. Certes, on verra que le héros polyvalent se définit, lui aussi, pour une large part *via* une opposition tendancielle à la modernité technologique. Toutefois sa relation à la société postindustrielle et à ses modalités de vie s'avère plus conciliatrice que celle des héros examinés jusque-là. Afin de cerner les principales facettes de ce personnage-type, il me paraît nécessaire d'opérer, dans un premier temps, un détour par un héros de la première période considérée, soit celle allant de 1968 à 1987 (*cf.* chapitre 3).

L'ouvrage d'Elisabeth Traube, *Dreaming Identities. Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies*, est utile ici, car il constitue l'une des rares études des représentations filmiques de la masculinité de cette période à s'étendre sur les significations sociologiques. A l'instar de Susan Jeffords (dans *The Remasculinization of America* et, plus tard, *Hard Bodies*), Traube a pour principal objectif de montrer comment les productions hollywoodiennes des années 1980 participent à un travail politique plus large visant à réhabiliter des figures masculines d'autorité dans l'optique d'assimiler les contradictions soulevées par les mouvements contestataires de l'époque. Si son étude s'avère en cela très proche de celles de Jeffords, elle s'en distingue par la manière plus nuancée que l'auteure a de considérer la masculinité non comme un groupe homogène, mais, dans le sillage des théories de Robert Connell, comme une série de configurations de genre concurrentes qui se différencient sur le plan de la classe sociale, de l'âge, de la *race* et des mythes auxquels elles renvoient. Sa recherche établit ainsi une typologie des héros filmiques des années 1980 en s'appuyant sur deux des mythes fondateurs de la culture étatsunienne que la rhétorique reaganienne a rendus particulièrement proéminents : le mythe de la frontière et celui du rêve américain. Ainsi, tandis qu'un personnage comme John Rambo, avec sa force brute, sa droiture, son rapport privilégié à la nature et l'immuabilité de son corps-armure contribue à l'actualisation du premier de ces mythes, le jeune héros impétueux et irrévérencieux de *Ferris Bueller's Day Off* (1986) rappelle, quant à lui, l'idéal du second, notamment par ses

qualités de manipulateur, par la réussite sociale que ses aptitudes à la séduction laissent présager et par sa capacité à évoluer avec aisance au sein même du « système ». Traube distingue Bueller (Matthew Broderick) de Rambo (Sylvester Stallone) notamment par le fait que l'adolescent excelle dans un art du mensonge qui demeure complètement étranger au vétéran. Si bien qu'elle inscrit *Ferris Bueller's Day Off* dans un groupe qui se compose de trois autres films (*All the Right Moves* [1984], *Nothing in Common* [1986] et *The Secret of My Success* [1987]) qu'elle tient pour représentatifs de l'émergence d'un nouveau type de héros. D'après Traube, ce personnage-type est un « maître du déguisement, un manipulateur expert des apparences, la nouvelle forme de l'escroc dont les réussites doivent plus à sa ruse verbale qu'à son dur labeur ou à son abnégation. »¹ Significativement incarné par de jeunes vedettes émergentes telles que Tom Cruise, Tom Hanks, Michael J. Fox et Matthew Broderick, il se présente comme un individu contradictoire, à la fois « rebelle puéril » et « professionnel hautement qualifié, un maître dans tout ce qu'il fait, que ce soit attraper des crapules, sauver des corporations ou gruger des figures d'autorité. »² De sorte que ce héros se distingue également du premier sur le plan de ses résonances sociales. Traube relève en effet que Rambo peut être considéré comme un modèle de masculinité qui se destine prioritairement aux couches inférieures de la société et qui miserait sur l'animosité que ces classes ressentent vis-à-vis de la bureaucratie (carterienne), alors que des personnages tels que Bueller constituent un foyer identificatoire de premier ordre pour ce qu'elle appelle, après les travaux de Barbara Ehrenreich, la « classe professionnelle dirigeante » [*« professional-managerial class », (PMC)*]. Plus rompu à l'exercice mental qu'au travail physique, le personnage de Bueller est exemplaire de l'idéal d'une classe sociale attachée aux compétences du *manager*, mais qui ne peut pas pour autant entièrement renoncer à la robustesse physiologique ou à la naturalité qui fondent la masculinité. Par conséquent, dans les films s'adressant à cette classe, les protagonistes se définissent par la nécessité de concilier leur singularité masculine avec la dimension anonyme de la société de masse à laquelle ils appartiennent. Le travail symbolique de ces récits consiste donc avant tout à réaffirmer la primauté de l'individualité du *self-made man* qui, comme le note Traube, a été mise à mal par une « société capitaliste de plus en plus organisée, orientée vers la consommation et constituée de corporations. »³ Autrement dit, à travers le rapprochement de ces quatre films et de leurs vedettes, la chercheuse met en évidence la cristallisation d'une configuration de pratiques de genre qui, dans les années 1980, cherche à atténuer les tensions provoquées par l'avènement d'une catégorie d'hommes partagés entre les exigences d'un monde professionnel massifié (et donc peu enclin à attester la naturalité de leur supériorité physique) et une

¹ E. Traube, *op. cit.*, p. 21.

² *Idem.*

³ *Ibidem*, p. 67.

identité de genre qui continue de se fonder sur une conception physiocratique, suprématiste et essentialiste du masculin. Les contradictions qui structurent ces productions font de ce fait écho à celles qui traversent, dès la fin du XIX^e siècle, le rapport entre la masculinité, au sens de *masculinity*, et la virilité, au sens de *manhood* ou *manliness* (cf. chapitre 2). Par les aventures des jeunes prodiges qu'ils montrent, les films cités par Traube s'efforcent d'exprimer le dilemme de cadres d'entreprises, ou d'aspirants à ces positions, tiraillés entre l'obligation de s'adapter à un monde qui attend d'eux qu'ils soient virils et masculins à la fois, civilisés et en quelque sorte primitifs, stylés et capables d'autorité, urbains et par certains aspects ruraux, aptes à brider leurs pulsions comme à les laisser se déchaîner en temps voulu. Ce travail idéologique trouve le plus souvent son expression dans la mise en exergue d'un personnage plus polyvalent (et contradictoire) que les héros qu'on a examinés jusqu'à présent. Bien qu'en nombre trop réduit, les exemples choisis par Traube sont à cet égard éloquentes. Ferris Bueller feint la maladie grâce à son ordinateur, il change d'identité à l'aide d'un téléphone et il s'érige surtout en une figure d'autorité par la voie d'une négation systématique de toute forme d'autorité. Quant à Brantley (*The Secret of My Success*), il a la faculté d'occuper tous les pôles de la vie sociale : il a deux identités (Brantley Foster/Carlton Whitfield) ; il est simultanément coursier et cadre supérieur dans une grande entreprise ; il aspire à devenir un exemple de réussite citadine, mais est d'origine agrarienne ; il devient l'amant de la femme ainsi que de la maîtresse du patron de son entreprise ; et comme tous les autres personnages des films susmentionnés, il est interprété par un acteur (Michael J. Fox) connu pour son image juvénile et adulte à la fois⁴.

Cela dit, si la définition qu'Elizabeth Traube propose de ce héros manipulateur et « ubiquiste » paraît pertinente, il me semble que son étude souffre, tout comme celle de Jeffords d'ailleurs, de la délimitation d'un corpus et d'un choix de périodisation trop étroits. En effet, même si les *eighties* et le reaganisme représentent, comme tant d'observateurs l'ont relevé, un moment-clé dans l'histoire de la consolidation de la nouvelle classe moyenne supérieure aux Etats-Unis en tant que norme sociale dominante, cette période n'est que le point culminant de plusieurs mouvements qui s'initient très en amont de la présidence de Ronald Reagan. Du reste, les travaux de Daniel Bell (cf. chapitre 3, pp. 143-45) indiquent que les conditions de possibilité de la formation de ce qu'il nomme, quant à lui, la « *professional and technical class* » apparaissent bien avant les années 1980. J'aimerais en conséquence proposer un élargissement de la périodisation et des critères retenus par Traube (notamment l'âge et le milieu social des protagonistes) pour soutenir que le type de héros qu'elle associe à la *upper middle class* (dont elle omet *Big* [1988] et *WarGames*⁵) connaît plusieurs expressions dès la fin des années 1960. Je pense en particulier aux héros du film de casse – connu à Hollywood sous le nom de *heist film* ou *caper movie* – et du film

⁴ *Ibidem*, pp. 85-94.

⁵ Elle se contente de le mentionner dans une note. Voir *Ibidem*, p. 177.

d'espionnage, deux genres filmiques, qui, sans reposer directement sur le mythe du rêve américain (pour le second en tout cas), sont à mon sens traversés par les mêmes tensions et les mêmes préoccupations de classe que les films évoqués par Traube. Le *caper movie* – il est vrai, très marginal à l'époque – se signale au tournant des années 1970 par le succès de productions comme *The Thomas Crown Affair* (1968) et surtout *The Sting* (1973)⁶, tandis que l'engouement pour le film d'espionnage, déjà en vogue dans les années 1960, se renforce grâce à la popularité phénoménale des nombreuses adaptations des romans de James Bond, que ce soit *Dr. No* (1962), *Goldfinger* (1964), *The Man with the Golden Gun* (1974), *Moonraker* (1979) ou encore *The Living Daylights* (1987). L'hypothèse que j'avance est que chacun de ces genres, malgré leurs spécificités, tend à confronter ses héros – tout à la fois élégants et efficaces, urbains et naturels, décontractés et résistants – à une société ou des organisations clandestines qui, par leur haut degré de sophistication technologique, préfigurent une mutation de « la » société qui remet en cause la prééminence de ces héros. Ainsi, dans un cas comme dans l'autre, la quête de ces derniers vise à affirmer la possibilité de s'imposer en tant que norme de genre dans la société postindustrielle en montrant qu'ils sont capables de prévenir tous glissements (ceux de la société comme du héros lui-même) vers des extrêmes intolérables : l'excès d'un règne de la rigidité ou du chaos, qui, au plan du genre, se traduit par la menace d'une généralisation de l'hyperféminité surdomesticatrice, de l'hypermasculinité barbare ou d'un mélange « abjecte » des deux. A propos de James Bond, on peut évoquer les dérives que représentent toutes ces figures emblématiques de conspirateurs qui cherchent à s'enrichir ou à dominer le monde depuis de grandes bases technologiques, assistés soit par des femmes violentes et hypersexuées, soit par des tueurs musculeux et peu loquaces. Quant au personnage du voleur ou de l'arnaqueur, il s'agit pour lui en premier lieu de démontrer par ses exploits que, en dépit de l'opacité et de la complexité grandissante du « système », il continue de le maîtriser, qu'il peut toujours en réécrire les règles ou les retourner à son profit. Soucieux de garantir le « bon » équilibre du monde, de préserver ses normes sociales face à des dérives inacceptables, mais aussi de ne pas s'exclure d'une société moderne qui est au fond la leur, les espions et les cambrioleurs de ces films tendent à s'ériger, en conformité avec les grandes lignes du paradigme dessiné par Traube, en exemples prescriptifs d'une masculinité dont l'hégémonie procède moins d'un rejet radical de la modernité technologique que d'une aptitude à en infléchir les codes et les conséquences, à la côtoyer et à la manipuler à leur avantage. Dans ce contexte, la poursuite du rêve américain revient à mettre le héros au défi de s'adapter aux modalités de la vie moderne, sans pour autant renier ses racines « naturelles ». Ainsi, le personnage de James Bond peut évoluer dans les espaces mondains des salles de casino ou passer

⁶ En dépit de sa sortie « tardive », le 25 décembre 1973, *The Sting* devient le second plus gros succès de l'année après *The Exorcist*. En outre, il décroche sept statuettes à la cérémonie des Oscars, dont celle de « meilleur film ».

ponctuellement au « bureau » sans porter atteinte à sa réputation d'homme de terrain, toujours prêt à mettre en jeu son endurance et sa force physiques. En outre, si Bond fait constamment appel à des gadgets *high-tech* et conduit des voitures de sport, il finit systématiquement par les détruire, au grand damne de Q, leur concepteur.

Arrivé au terme de ce détour par la première période qu'on a envisagée, je voudrais soutenir à présent que les années 1996 à 2009 sont elles aussi marquées par la résurgence de ces deux personnages phares. En effet, tout comme la science-fiction, le film catastrophe et le film d'horreur, c'est en 1996, après plusieurs années d'absence relative⁷, que le film de casse et le film d'espionnage connaissent un essor remarquable, que ce soit sur le plan de leurs budgets, de la notoriété des acteurs qui en interprètent les rôles ou de leur popularité en salle. C'est avec le succès de *GoldenEye* (sorti fin 1995) et celui non moins retentissant du premier volet de la franchise *Mission Impossible* en 1996 que le film d'espionnage revient au premier plan de la production hollywoodienne⁸. Affranchi du contexte polarisé de la Guerre froide, il retrouve un nouveau souffle avec les sorties de plusieurs aventures de James Bond comme *Tomorrow Never Dies* (1997), *The World is Not Enough* (1999), *Die Another Day* (2002), *Casino Royale* (2005) et *Quantum of Solace* (2008), les épisodes de la série *Mission Impossible* (2000, 2006), mais aussi des adaptations de romans comme *The Taylor of Panama* (2001), la franchise composée de *The Bourne Identity* (2002), *The Bourne Supremacy* (2004) et de *The Bourne Ultimatum* (2007), sans oublier des films tels que *Thirteen Days* (2000), *The Sum of all Fears* (2002), *XXX* (2003) ou encore, dans un registre plus fantaisiste, *Wild Wild West* (1999). S'agissant de la figure adjacente du cambrioleur, c'est en 1999, avec les sorties consécutives de *Entrapment* et du remake de *The Thomas Crown Affair*, qu'elle effectue son retour. On la retrouve dès lors au cœur de moult réalisations à la fortune variable, parmi lesquelles on retiendra la série composée de *Ocean's Eleven*, *Twelve* et *Thirteen* (2001, 2004, 2007), *Reindeer Games* (2000), *The Score* (2001), *Swordfish* (2001), *Catch Me if You Can* (2002), *The Italian Job* (2003), *National Treasure* et sa suite (2004, 2007), *After Sunrise* (2005), *Inside Man* (2006) ainsi que *Duplicity* (2009).

J'ai choisi de réunir les protagonistes de ces différentes productions dans la catégorie du héros polyvalent sur la base du postulat qu'il existe une communauté d'idéaux, de pratiques et d'attributs entre l'espion et le cambrioleur que l'on peut établir à partir de l'analyse de leur

⁷ Le cas de James Bond est à ce titre en phase avec le hiatus qu'ont connu le cinéma de science-fiction, catastrophe, d'horreur et d'espionnage à la même époque. De 1988 à 1995, la série des aventures de 007 ne connaîtra en effet que la sortie d'un seul film (*License to Kill*, 1989), qui demeure de loin le moins lucratif et le plus déprécié de la franchise au plan critique.

⁸ Entre la fin 1995 et le début 1996, *GoldenEye* engrange plus de 100 millions de dollars au box-office américain et relance ainsi complètement la franchise James Bond. Quant à *Mission Impossible*, avec plus de 180 millions de dollars de recettes, il apparaît à la troisième place du palmarès économique hollywoodien de 1996, juste après *Independence Day* et *Twister*.

rapport à la modernité technologique. Le choix de ce rapprochement m'est aussi suggéré par la propension de plusieurs acteurs, tels que Pierce Brosnan, Ben Affleck, Clive Owen et Matt Damon, à tenir des rôles dans les deux cycles de films. Ainsi, comme je l'ai annoncé plus haut, l'appellation de « héros polyvalent » vise avant tout à renvoyer à une figure qui, à l'image de l'espion ou du cambrioleur, se distingue par sa faculté à apparaître à la fois ordinaire et extraordinaire. A ce titre, il est un protagoniste masculin doué d'une capacité d'agir prisée des représentants de la classe moyenne supérieure : arriver à exister simultanément dans et hors de la société postindustrielle, à pouvoir en occuper le centre (technologique) tout autant que la périphérie (naturelle), à frayer avec ses flux féminins, tout en les contrôlant⁹. Que ce soit le personnage du voleur, de l'espion ou celui, parfois connexe, du détective (dont la nouvelle adaptation de *Sherlock Holmes* [2009] est un bel exemple), le héros polyvalent se doit d'être un maître de l'ubiquité, du déguisement et de la manipulation. Il se caractérise par une tendance à s'immiscer dans les systèmes complexes constitutifs de la société, dans des univers hautement technologiques, surveillés et sécurisés, afin d'en réguler l'activité et d'en anticiper les dérives potentielles. Comme on le verra dans les analyses qui suivent, ce protagoniste représente le héros le plus « technologique » et « urbain » de la période, celui dont l'identité repose sur une disposition innée à contrôler les réseaux de communication et les flux d'information propres à la modernité liquide, à comprendre les rouages et les modes de propagation de cette dernière, mais surtout à nier l'obsolescence des compétences physiques et mentales que les technologies remettent en question. Le héros polyvalent s'emploie à faire la démonstration de l'ultime pouvoir de l'homme blanc à relever les défis d'un contexte rendu chaotique par une évolution permanente des conditions matérielles et par la place de choix qu'elles octroient aux femmes.

La liste des personnages relevant de cette catégorie ne serait toutefois pas complète si l'on omettait d'y adjoindre une autre figure masculine saillante de la période : le super-héros issu des *comic books*. De fait, ce personnage également polyvalent ne me semble pas sans lien avec les héros qu'on vient de décrire : il est tout à la fois un homme de la rue, dont l'allure sciemment anodine lui permet de se confondre avec le tout-venant, et, sous les traits de son alter ego super-héroïque, la manifestation de la masculinité hégémonique qui sommeille en lui, un être foncièrement puissant et indépendant. A ce titre, il faut noter que, comme l'espion ou le cambrioleur, le super-héros a fait l'objet d'un nombre important d'adaptations filmiques à succès ces dernières années, à commencer par les trois volets de la série *Spider-Man* (2002, 2004, 2007), mais aussi *Daredevil* (2002), *Hulk* (2003), *Batman Begins* (2005) et *The Dark Knight* (2008),

⁹ Il s'agit donc, pour ces films, de parvenir à faire la synthèse la plus équilibrée du héros officiel et du héros hors-la-loi discuté par John Belton (cf. 2.6, pp. 137-139).

Superman Returns (2006), *Iron Man* (2008) ou encore *The Incredible Hulk* (2008). Cependant, si le super-héros peut être rapproché de l'espion et du cambrioleur sur la base d'un héritage de périodes antérieures (fin des années 1930, début 1960 et 1980) et, on va le voir, de l'identité de genre qu'il met en jeu, il faut souligner que, sur le plan cinématographique, il se rapporte à une gamme de productions (les blockbusters) qui vise un segment démographique plus jeune que les deux premiers genres mentionnés, ce qui n'est pas sans conséquences sur les significations qu'il véhicule en terme de classe sociale. Cet aspect s'avère néanmoins complexe puisque si Peter Parker (*Spider-Man*), Bruce Banner (*Hulk*) et Matt Murdock (*Daredevil*) sont des personnages d'une origine sociale effectivement moyenne, Bruce Wayne (*Batman*) et Tony Stark (*Iron Man*) appartiennent, eux, par leur fortune, aux couches élevées de la société. De sorte qu'il serait erroné de vouloir absolument situer toutes ces figures sur un même plan. Au vu de mes objectifs, il paraît plus pertinent de relever qu'elles partagent un certain nombre de traits et de valeurs qui, en raison du mode de construction de leur masculinité, permettent de les regrouper dans une catégorie qui marque leurs différences vis-à-vis des autres personnages-types qu'on a identifiés. Parmi ces caractéristiques, on peut d'abord citer leur ancrage situationnel privilégié dans un milieu urbain et contemporain, avec lequel on sait que Maximus (*Gladiator*), Achilles (*Troy*), Alexandre (*Alexander*), Jesse James (*The Assassination*) et Randy Robinson (*The Wrestler*) sont incompatibles. Il y a ensuite ce que l'on pourrait appeler leur dimension « globale », c'est-à-dire leur haut degré de mobilité, que ce soit à l'échelle de la ville, d'un pays, mais surtout du monde : Thomas Crown, Jason Bourne, Iron Man, James Bond, Danny Ocean, Jack Ryan (*The Sum of All Fears*), Ethan Hunt (*Mission Impossible*) et Bruce Wayne sont tous des protagonistes en perpétuel mouvement, qui sillonnent la planète. En outre, en tant que figures polyvalentes, ils ne cherchent pas à se donner, contrairement au héros mythique ou à l'artiste solitaire, comme des instances « pures » et indivisibles. Ce sont, on l'a vu, des personnages doubles, qui, dans l'esprit du paradigme emprunté à Traube, peuvent se prévaloir d'un certain degré d'intégration sociale en vertu de leur maîtrise des apparences, de leur érudition et de leur pouvoir de manipulation. Masques, costumes, postiches, perruques, panoplies, armures, uniformes sont autant de matériaux qui permettent à Bruce Wayne, Ethan Hunt, Sherlock Holmes, Clark Kent (*Superman Returns*), Danny Ocean ou Frank Abagnale Jr. (*Catch Me if You Can*) de démontrer leur double aptitude à se fondre dans le monde aussi bien qu'à s'en distinguer, au sens où ces « outils » rendent tangible leur capacité à osciller entre le visible et l'invisible, à occuper plusieurs positions sociales à la fois. Enfin, ils ont en commun la pratique, ouvertement risquée, du saut dans le vide, le plus souvent suspendu à un câble ou à un élastique¹⁰. En effet, que ce soit James Bond (qui inaugure

¹⁰ Sur la place centrale qu'occupe la question du suspens et de la gravité dans la culture nord-américaine et notamment

cette pratique en sautant au-dessus d'un barrage dans le pré-générique de *GoldenEye*), Ethan Hunt (qui le réitère à la façon d'un gimmick dans chacun des *Mission Impossible*), Danny Ocean (dans *Ocean's Eleven*), Spider-Man, Daredevil, Hulk (dans sa version de 2003) ou Batman (dans *The Dark Knight*), tous ces protagonistes sont conduits, à un moment ou à un autre, à accomplir cet exploit périlleux qui exhibe l'exceptionnalisme de leurs pouvoirs. Outre le fait qu'elle démontre leur souplesse et leur virtuosité physique, cette action récurrente et spectaculaire peut également être envisagée pour sa fonction métaphorique, comme une manière de traduire la maîtrise mentale que ces hommes ont acquise des hauteurs créées par l'espace postindustriel (les gratte-ciels de Sydney, Hong Kong, Pékin, San Francisco, New York), de montrer qu'ils ont dépassé, à l'instar de Neo, l'angoisse du vertige et de la chute inhérente à la position dominante qu'ils occupent. Il n'est du reste pas fortuit que les enjeux narratifs de ces scènes se rapportent fréquemment à la possibilité de s'introduire dans un lieu hautement sécurisé et technologique, comme un coffre-fort (*Ocean's Eleven*, *Entrapment*), une banque de données gouvernementale (*Mission Impossible*), un laboratoire de biotechnologie (*Mission Impossible 2*), une base militaire (*GoldenEye*), le quartier général d'une multinationale (*MI3*, *The Dark Knight*) ou un musée sous haute surveillance (*National Treasure*).

Ces considérations d'ordre général me semblent appeler désormais une analyse plus précise des différentes actualisations du héros polyvalent dont on vient d'esquisser le portrait. Pour ce faire, je propose d'étudier le remake de *The Thomas Crown Affair*¹¹ à partir de ces postulats. Le choix de ce film s'est imposé pour deux raisons. D'une part, force est de constater que *Thomas Crown* est à l'origine – malgré le caractère somme toute modeste de son succès¹² – d'un nouveau cycle de *caper movies* à Hollywood dans les années 2000. D'autre part, compte tenu des différents rôles d'espion et de cambrioleur que Pierce Brosnan a endossés (dans *After Sunrise*, *The Taylor of Panama* ainsi que dans quatre adaptations de James Bond), la présence de l'acteur dans le rôle-titre confère à la figure de Crown une résonance intertextuelle intéressante pour le traitement plus large de notre problématique. En effet, après cette première analyse, je reprendrai certains des motifs et des schémas qu'on aura dégagés dans une étude de *Casino Royale* et de *The Bourne Ultimatum* d'une part, et de *Spider-Man 2* d'autre part.

7.1. Le rêve américain de Thomas Crown

Thomas Crown raconte l'histoire d'un riche homme d'affaires new-yorkais qui, par goût du risque, mais aussi par ennui, décide de dérober une célèbre toile de Monet (*San Giorgio*

en rapport avec le super-héros, je renvoie à Scott Bukatman, *Matters of Gravity : Special Effects and Supermen in the 20th Century*, Durham & London, Duke University Press, 2003.

¹¹ *Thomas Crown* dorénavant.

¹² Budgété à 48 millions de dollars, le film en a rapporté 69 millions lors de sa sortie nationale.

Maggiore, soleil couchant) au Metropolitan Museum. Exécuté avec dextérité, le vol fait l'objet d'une enquête policière menée par le détective Michael McCann (Denis Leary), secondé dans cette affaire par une investigatrice privée, Catherine Banning (Rene Russo), spécialement mandatée par la compagnie assurant le tableau. Banning se révèle d'entrée de jeu très efficace. Visiblement supérieure à McCann dans ses capacités perceptives et déductives, elle suspecte très vite Crown du forfait. Contre l'avis du détective, elle prend l'initiative d'une rencontre avec le millionnaire, lui fait part de ses soupçons et le met au défi de lui échapper. Trop heureux de trouver enfin une adversaire « à sa taille », Crown se lance alors dans un pas de deux qui ne tarde pas à tourner en romance (jouant ainsi sur le double sens du mot « *affair* » en anglais). Dès lors, la question centrale du film devient moins la récupération du tableau que la possibilité pour ces deux personnages de s'accorder une confiance mutuelle dans des circonstances qui les placent irrémédiablement d'un côté et de l'autre de l'échiquier. Enfin, il faut noter que, contrairement au film dont celui-ci est un remake, dans lequel Crown (Steve McQueen) commanditait le braquage d'une banque sans y participer et abandonnait finalement sa maîtresse (Faye Dunaway), le remake montre les deux protagonistes se retrouvant à la fin, après que le tableau a été « magiquement » restitué au musée par le millionnaire.

Considéré dans une perspective de genre, le début de *Thomas Crown* pose de façon relativement explicite l'enjeu autour duquel le récit va s'articuler, à savoir la possibilité pour Crown d'attester son hégémonie masculine au sein d'une société urbaine et matérialiste, où les femmes tendent à dominer les hommes. La scène d'ouverture est présentée en montage alterné avec le générique. Elle montre le personnage de Crown dans une pièce sombre à l'atmosphère feutrée s'entretenant posément avec celle qu'on devine être son analyste (d'abord en voix *off*, confinée dans le hors-champ, puis en *in*). Interprétée par Faye Dunaway (en hommage au film de 1968), la thérapeute le questionne sur un ton légèrement provocateur au sujet des difficultés qu'il éprouve dans son rapport avec la société en général et les femmes en particulier. Doté d'un physique avenant, d'un regard franc, d'une diction claire et d'un sourire qui connotent son assurance, Crown apparaît d'emblée, en conformité avec l'image publique de Pierce Brosnan¹³, comme un homme cultivé, élégant, décontracté, financièrement aisé et sûr de lui. Mais son attitude et la thérapie qu'il suit suggèrent en même temps un certain mal de vivre : il semble blasé par la réussite qu'il incarne, et sujet à une forme d'insensibilité exacerbée. A ce titre, il faut noter

¹³ Je pense ici à l'image d'« homme d'affaires et d'action élégant » que l'acteur cultive depuis le début de sa carrière, que ce soit au travers de ses rôles à la télévision (la série *Remington Steele* [1982-1987], mais aussi un téléfilm de casse produit par HBO : *The Heist* [1989]), au cinéma (*Mrs. Doubtfire* [1993], *Love Affair* [1994], *GoldenEye* [1995]), ou dans le cadre de campagnes publicitaires, notamment pour la marque Omega. Une meilleure appréhension du personnage de Crown implique également qu'on relève la part d'autodérision que Brosnan a régulièrement apportée à son image, par exemple par son interprétation de James Bond ou son rôle de scientifique loufoque dans *Mars Attacks !* (1997).

que la scène confère au personnage une dimension joueuse et quelque peu insaisissable, qui n'est pas sans rappeler l'ironie puérile des interprétations de James Bond par Roger Moore ou Pierce Brosnan justement. Cette impression est renforcée à plusieurs niveaux. Il y a tout d'abord les tonalités enjouées, pour ne pas dire moqueuses, du piano qui accompagne cette scène, dont la musique minimaliste fait ressortir le côté enfantin de Crown. Il y a ensuite le montage alterné, ponctué par des fondus au noir, qui, en ne livrant que la conversation entrecoupée, accentue le sentiment que le personnage non seulement cherche à éluder les questions qui lui sont posées, mais qu'il échappe au spectateur. Le visage du millionnaire, filmé d'abord en gros plan, de trois-quarts, est en outre plongé dans une obscurité presque totale qui, s'estompant peu à peu, ne le laisse voir que graduellement. Enfin, cette représentation contrastée du personnage, oscillant entre l'exhibition d'une assurance toute masculine et un semblant d'enfantillage, fait directement écho aux doutes soulevés par les questions auxquelles sa psychanalyste le soumet. Celle-ci demande notamment à Crown si les femmes peuvent lui faire confiance et, dans l'affirmative, à quelles « conditions extraordinaires ». Ce à quoi il répond qu'une femme pourrait se fier à lui aussi longtemps que les intérêts de cette femme « ne seraient pas contraires aux siens. » L'analyste enchaîne alors en lui demandant ce qui se produirait si ses intérêts et ceux de la société (qui semble interchangeable avec les femmes dans sa bouche) venaient à diverger. D'abord pensif, le protagoniste réplique finalement par un sourire en coin chargé d'ironie, juste avant que l'apparition du titre du film vienne souligner que le récit de l'« affaire » va tourner autour de cette question. L'importance qui lui est accordée est aussi signalée sur le plan musical, un orchestre au rythme saccadé faisant irruption à la suite d'une transition par montées dynamiques, en quarts ascendantes, afin d'exposer la malice avec laquelle le personnage a occulté la dernière interrogation de son analyste. En phase avec le mélange des lettres du titre, les sonorités éclatantes et brillantes de l'orchestre, les discontinuités mélodiques et rythmiques concourent alors à souligner le chaos et le mystère engendrés par la question laissée en suspens.

Comme on l'a indiqué, cette interrogation consiste, en termes genrés, à déterminer si Crown (dont le nom désigne littéralement le pouvoir d'une tête « couronnée ») est apte à demeurer le représentant d'une masculinité dominante dans une société qui, par « nature » (donc toujours au sens féminisant que revêt la *civilization*, cf. chapitre 2, pp. 86-93), tend à remettre en cause son pouvoir en révélant, à l'issue d'une confrontation ou sur le mode de l'homologie, l'artificialité de sa supériorité sociale. Si cette peur évoque le schéma que j'ai postulé en début de recherche, elle est aussi, en cela, proche de la question que suscite, de son côté, l'ancrage urbain du super-héros ou de l'espion contemporain. Il s'agit d'évaluer si la société postindustrielle a encore un intérêt à accorder sa confiance à une masculinité dont les facultés et les potentialités « hors du commun » seraient susceptibles de s'affaiblir ou de se retourner un jour contre cette société. Le dilemme

renvoie ainsi, une nouvelle fois, à la légitimité du pouvoir et des privilèges sociaux que s'octroie l'individu masculin, blanc et de classe moyenne au nom du caractère soi-disant inné de sa supériorité physique ou mentale. Or, on l'a vu, le dépassement de cette question implique la nécessité pour cet individu de se confronter aux instances – le féminin fort et la société moderne – qui, par leur dimension censément imitative, disruptive ou reproductrice, ont une propension à déstabiliser les fondements de son pouvoir, à en révéler la part de performativité. Dans *Thomas Crown*, la formulation de cette problématique par l'analyste se poursuit sur un mode symbolique, juste après l'apparition du titre du film, grâce à une série de vues plongeantes qui avancent rapidement depuis le ciel, en travelling avant, en direction de Manhattan. La succession de ces plans alternés avec le générique sur fond d'une musique aux sonorités désormais dramatiques se conclut par l'image du protagoniste assis sur la banquette arrière d'une voiture prise dans un embouteillage devant le Metropolitan Museum. Crown se trouve de la sorte non seulement dominé par un point de vue omniscient et menaçant, mais enfermé dans la ville. Toutefois, comme ces vues en plongée l'ont laissé entrevoir, il est aussi situé à la lisière entre les blocs compacts des buildings du centre de New York et les jardins verdoyants de Central Park. Autrement dit, le film indique de façon prophétique que s'il apparaît ancré dans la métropole et momentanément captif d'un ralentissement métaphorique du pouvoir immobilisant de cet espace, il est également à proximité d'une nature aux vertus traditionnellement « régénératrices ».

Mais l'incertitude évoquée par l'analyste de Crown et suggérée par cette mise en scène ne ressort véritablement qu'au moment où le millionnaire ravit le tableau de Monet au musée. En effet, comme le film le précise à deux reprises, il s'agit d'une œuvre importante, estimée à plus de 100 millions de dollars. Présentée de cette façon, la toile pointe ici la convoitise compulsive qu'est à même d'éveiller le monde des objets chez les individus désireux d'y accéder. De sorte que, considéré à l'aune de la valeur marchande du tableau, ce vol soulève en creux un doute quant à la capacité de Crown à brider ses pulsions, à maîtriser des désirs matériels qui, comme on l'a indiqué à propos de Maximus dans *Gladiator*, ne sont pas sans trahir une envie irrésistible de retour vers le maternel ou de dépendance à son endroit. Si la dimension technologique du musée est attestée par ses systèmes de surveillance et le centre de contrôle sophistiqué qu'il abrite (dans lequel se trouvent McCann et Banning), sa connotation féminine est quant à elle suggérée au début de l'enquête lorsque, interrogé au sujet du nombre de cambriolages qui ont déjà été perpétrés dans ses murs, un policier adjoint répond sur le mode de la connivence masculine qu'il « vient de perdre sa virginité ». De plus, le lien symbolique que le vol de la toile entretient avec le caractère « dévirilisant » de la société et la toute-puissance féminine devient très vite patent, puisque le vol a pour conséquence immédiate l'ouverture d'une investigation conduite par un représentant de la première instance (l'inspecteur McCann) et une représentante de la seconde

(Catherine Banning)¹⁴. Le tandem formé par McCann et Banning peut être en effet envisagé à plusieurs égards comme exemplaire de l'inversion des rapports traditionnels de pouvoir entre homme et femme que la culture nord-américaine associe à l'urbanité (*cf.* chapitre 2 et 3.2). A ce titre, on peut remarquer que l'enquête s'est à peine amorcée que l'investigatrice relève déjà toutes les failles du raisonnement produit par l'inspecteur. Structuré du côté d'une masculinité « officielle » qui a été surdomestiquée par la ville et les femmes (son épouse l'a quitté pour un urologue), McCann personnifie le sort de l'homme privé de ses racines naturelles depuis trop longtemps. Sensible et intègre, le détective est de fait perpétuellement dominé par Banning, qui, en plus de repousser ses avances, le devance constamment dans les recherches. La confusion des genres qu'ils incarnent est également informée par le casting. Alors que les rôles de femme forte qu'a interprétés Rene Russo, comme celui de Lorena Cole dans *Lethal Weapon 3* (1992), lui confèrent une capacité d'agir supérieure à la plupart des actrices, la prédilection de Denis Leary pour le registre comique et des rôles plus mineurs tendent à souligner la carence de masculinité de son personnage. Ainsi, en raison du fait que le récit corréle le forfait de Crown à l'apparition du duo McCann/Banning, il ne paraît pas trop audacieux de tenir l'état des rapports entre ces derniers pour emblématique de l'effet disruptif qu'a le vol sur l'équilibre des relations de genre. C'est en somme parce que les motivations équivoques de Crown laissent penser que ce serait par avidité qu'il a perpétré un tel acte que le personnage ne peut plus se porter garant de l'équilibre entre les sexes. Pour rétablir ce dernier, le protagoniste doit donc retrouver sa place au sommet de la hiérarchie sociale en réaffirmant le lien singulier qu'il a avec la nature ainsi que sa supériorité innée sur les femmes et les hommes que ces dernières dominent.

Thomas Crown use de deux stratégies complémentaires afin de réinstaurer la masculinité hégémonique de son héros. La première met en évidence la trajectoire de *self-made man* du personnage et son goût pour le jeu, le danger et la nature. La seconde, plus transversale, procède de la dissémination d'un certain nombre d'éléments structurants qui permettent, en fin de compte, de révéler combien la mise en cause du protagoniste n'avait pas lieu d'être et que Banning ne représente, pour lui, qu'une menace relative. On verra du reste que ces deux mouvements ne sont pas, dans un premier temps – et cela a son importance – liés au défi lancé par l'investigatrice à Crown. En outre, si le film entretient un doute quant aux intentions du millionnaire, il convient de préciser que cela ne dure qu'un court instant et que la validité de sa masculinité n'est jamais mise en cause dans des proportions comparables aux bouleversements qui affectent le héros mythique. Contrairement à ce dernier, qui porte avec lui le destin de la nation, le cambrioleur est une figure

¹⁴ A ce titre, il est intéressant de relever que le film anticipe significativement ce lien à travers la figure de l'analyste qui, en tant que femme et professionnelle dépositaire d'un savoir institutionnalisé, qui plus incarnée par une actrice de grande renommée, représente le pouvoir associé à la fois aux femmes et à la société.

modérément tourmentée, dont la remise en question et la souffrance sont, en fin de compte, les plus superficielles de celles qu'on a observées.

7.1.1. Un *self-made man* à la croisée entre l'urbain et la nature

Si Crown est montré dès le début comme un personnage ancré dans le milieu urbain, il importe de noter que le récit insiste simultanément sur son penchant pour les espaces naturels et sur son indifférence affichée, voire son mépris, pour l'argent et les objets coûteux qui l'entourent. Ce trait est d'abord suggéré lors d'une partie de golf où le millionnaire parie et perd des sommes considérables avec pour seul prétexte que c'est « un magnifique samedi matin » et qu'il n'a rien d'autre à faire. Certes, en tant que loisir typique des classes aisées et comme espace relativement artificiel, le golf ne représente pas une marque très convaincante de la prédilection de Crown pour le danger ou la nature. Il constitue plutôt ici le premier indice d'une disposition personnelle qui va devenir de plus en plus évidente à compter de l'instant où Banning enquêtera à son sujet. Alors que cette dernière fait part à McCann de ses soupçons concernant l'implication du millionnaire dans le cambriolage, le détective rétorque avec incrédulité que Crown n'est qu'un « magnat de la finance », pour qui le comble de l'excitation consiste à retirer sa cravate. Dubitative, l'enquêtrice voit ses doutes confortés dans la scène qui suit, où elle assiste, au large des côtes de New York, à une course entre deux catamarans à laquelle Crown prend part. Situé au cœur de l'action, le millionnaire s'y distingue par son agilité, sa rapidité, son savoir-faire en matière de navigation et son goût prononcé pour la prise de risque. Après un *establishing shot* axé sur les eaux agitées de l'océan atlantique, avec les gratte-ciels de New York pointant à l'horizon, la course est montrée à travers un montage de plans aériens et en mouvement perpétuel. En passant de vues d'ensemble en plongée à des plans moyens latéraux suggérant la vitesse élevée du bateau, le film met l'accent sur l'inclination de Crown pour le danger et les éléments naturels (on le voit le plus souvent suspendu au-dessus de l'eau, en position de rappel) ainsi que son haut niveau de compétences (il remporte la course). En outre, la dimension ludique du personnage et le sentiment d'excitation qu'il semble éprouver est renforcée par une variation sur le morceau enjoué de piano du générique. Parfois agrémentée de montées dynamiques, la musique concourt aussi à dramatiser la compétition que se livrent les voiliers. Enfin, le désintérêt du personnage pour la valeur matérielle de son embarcation est attesté à l'issue de la course, qui montre Crown faire chavirer son bateau simplement parce que, selon l'expression de Banning, il désirait « se baigner ». En d'autres termes, la scène suggère que si Crown a effectivement des pulsions, elles sont plus dictées par le désir de nouer contact avec la nature que par celui de préserver ses biens.

Cette scène de course s'avère intéressante à un autre égard : pour la deuxième fois, le personnage de Banning est présenté dans une position prédominante par rapport à Crown. Après

l'avoir d'abord observé derrière les persiennes de la fenêtre du commissariat, sur un mode voyeuriste que l'on sait réservé d'ordinaire à la subjectivité masculine, Banning scrute les exploits maritimes du millionnaire à l'aide d'une paire de jumelles et à bord d'un yacht. Cet ascendant initial, qui conjugue parfaitement la « trinité » du voir, du savoir et du pouvoir, se confirme à l'occasion de sa première rencontre avec Crown. Coiffée d'un chignon sophistiqué et habillée d'une robe élégante qui connotent son statut social élevé, elle se rend à un gala en l'honneur du millionnaire, car celui-ci vient de prêter au Metropolitan Museum un autre tableau impressionniste (*Le jardin de l'artiste à Eragny*, Camille Pissarro) en attendant que le Monet soit retrouvé. La cérémonie est à peine achevée que Banning se présente à Crown en lui annonçant qu'elle le suspecte du vol et qu'elle entend bien « avoir sa tête ». Mais si cette action audacieuse atteste sa supériorité (notamment cognitive, puisqu'elle connaît les habitudes et la boisson préférée de Crown), il faut indiquer qu'elle prend fin précisément au moment de la rencontre avec le héros. En effet, juste après s'être vu accusé du vol, Crown s'empresse d'inviter Banning à dîner. Et l'enquêtrice accepte, persuadée qu'elle va pouvoir, comme elle l'expliquera à McCann, se jouer de lui et récupérer le tableau, sous-estimant par-là ce qui constitue un des principaux atouts de la figure du cambrioleur, telle qu'elle est donnée à voir ici : son pouvoir de séduction. Crown apparaît effectivement comme un homme au charme irrésistible, doté de la faculté d'inscrire n'importe quelle femme au sein de la matrice assujettissante de la romance hétérosexuelle. A ce titre, ses compétences en la matière sont même informées, de façon intertextuelle, par le savoir-faire du James Bond que Pierce Brosnan interprète à la même époque. Et Banning ne parvient pas à s'y soustraire. Bien que ses qualités d'investigatrice soient valorisées par le récit dans un premier temps, elle se révèle au bout du compte inféodée à ses sentiments pour le millionnaire. Dans la dernière scène, le film va jusqu'à la montrer en rupture complète avec son image initiale, tremblant et sanglotant à bord de l'avion qui l'emmène loin de New York, vulnérabilisée par le fait qu'elle croit avoir perdu son amant à jamais.

A compter donc de leur premier rendez-vous (le lendemain de leur rencontre), c'est-à-dire du moment où Crown peut entrer physiquement dans la « partie », tout le jeu de pouvoir entre les deux personnages va systématiquement tourner à l'avantage du millionnaire ; et cela, à deux titres. D'une part, cette relation devient vite un terrain propice à l'exposition de la polyvalence de genre de Crown, de son aptitude unique à évoluer, de concert, dans les registres contradictoires de la masculinité naturelle et de la virilité culturelle. C'est ainsi que leurs différentes rencontres alternent entre dîner chic en ville et vol en deltaplane au-dessus d'une forêt aux couleurs flamboyantes, visite au musée et ébats charnels à même le sol, soirée dansante de gala et escapade sur une île paradisiaque à la végétation luxuriante. En outre, à l'instar de la scène de course en catamaran, toutes les séquences d'évasion hors de la métropole servent à mettre en lumière la

connaissance que le personnage a de la nature et le fait que les technologies dont il dispose (planeur, jet privé, voiture de sport) ne sont que des moyens pour rester en phase avec cette nature. D'ailleurs, le thème musical aux résonances enfantines déjà évoqué, qui suggère l'innocence du personnage, accompagne chacune de ces séquences¹⁵. Enfin, il importe de mentionner que ces diverses activités sont systématiquement entreprises à l'initiative de Crown, qui guide et contrôle ainsi avec aisance celle qui pense encore être son adversaire.

D'autre part, le développement de la relation du millionnaire avec Banning est aussi l'occasion pour ce dernier de se replacer à l'origine de sa réussite personnelle en se mesurant à une représentante sophistiquée de la puissance féminine. Là encore, le film établit des distinctions significatives entre les deux personnages. Au cours de leur premier dîner en tête-à-tête, Crown évoque, en prenant l'accent populaire de Glasgow, ses origines modestes, tout comme le fait que c'est en pratiquant la boxe qu'il est parvenu à financer ses études à Oxford. Loin d'être l'héritier du pouvoir sous-jacent à sa masculinité, l'homme est représenté comme la quintessence du rêve américain : un émigré écossais d'extraction populaire, qui s'est hissé au rang de *self-made man*, littéralement à « la force du poignet ». De son côté, le personnage de Banning est caractérisé comme une femme forte, ambitieuse et talentueuse, mais qui s'est principalement accomplie sur le plan professionnel en séduisant des hommes qu'elle a toujours quittés peu après. Ainsi, là où le pouvoir de Crown est rapporté à sa force physique (la boxe) et à ses aptitudes mentales (Oxford), celui de Banning réside dans son talent de séductrice. Comme on peut s'y attendre en pareil cas, la sexualité prédatrice du personnage est associée à la symbolique des liquides. Lors des premières apparitions de Banning, le film insiste à trois reprises sur la propension de l'investigatrice à boire constamment. L'attention portée à ce trait passe même par l'association du personnage à une mixture verdâtre qu'elle paraît seule capable d'ingurgiter. La dimension « liquide » de Banning apparaît également *via* des références picturales, l'enquêtrice manifestant son intérêt pour des tableaux qui représentent systématiquement des femmes et de l'eau, que ce soit lors de sa visite du musée (*Sur les berges de la Seine*, Edouard Manet), pendant son incursion clandestine chez Crown (*The Mirror of Venus*, Edward Burne-Jones) ou quand elle fait l'amour avec lui pour la première fois (*Certain Uncertainties*, Christian Vincent)¹⁶. Du reste, c'est typiquement à ce moment que le lien privilégié entre Banning, les liquides et la sexualité se manifeste avec le plus d'évidence. Durant cette séquence particulièrement charnelle, qui succède à une scène de danse où Banning vient séduire le millionnaire parée d'une robe quasi transparente, le danger que la

¹⁵ Cette aura d'innocence est également soulignée de façon suggestive par la conjonction du motif de l'île édenique (en Martinique, sur laquelle il « n'amène habituellement personne ») et de l'association de Crown, par la voix de son analyste, à la figure de Peter Pan.

¹⁶ Voir annexe 4.

promiscuité avec cette « mangeuse d'homme » fait planer sur le protagoniste est suggéré par l'usage initial de deux plans circulaires en plongée (qui soulignent l'ivresse du moment) ainsi que par l'utilisation continue de fondus enchaînés et par le fait que Banning déverse de l'eau sur le corps de son amant. Toutefois, comme le film n'a de cesse de le souligner, plutôt que de mettre en péril ce dernier, cette confrontation à la féminité « liquide » tend plutôt à révéler la force du personnage, notamment par l'exhibition de la fermeté et de la naturalité de son corps. Montré deux fois nu, de dos, dans des postures coïtales, Crown s'avère pourvu d'un corps fin et sculptural, qui, en conformité avec les codes de figuration de la masculinité, atteste sa vigueur et sa capacité d'agir. Cette mise en concurrence de la corporéité des deux personnages se répète d'ailleurs, significativement, lors d'une scène au bord de l'eau, sur une plage, où Crown se tient debout, le torse bombé, en position de force face à Banning, qui, diminuée physiquement par sa position au sein du cadre, apparaît dans une posture passive : allongée sur un transat avec la poitrine dénudée. Enfin, la dimension « tellurique » de Crown est aussi signifiée *via* l'association du personnage à des œuvres dépeignant des scènes de la vie rurale, que ce soit le tableau qu'il prête au musée (*Le jardin de l'artiste à Eragny*) ou celui qu'il vient y contempler au début (*La Méridienne* ou *La Sieste, d'après Millet*, Vincent van Gogh)¹⁷. On peut avancer en définitive que les conséquences (la confrontation avec Banning) des « excentricités » (le vol) de Crown ne mettent non seulement pas en cause son identité de genre, mais qu'elle en révèle la naturalité profonde et, par conséquent, la « centralité » en tant que norme pour la *upper middle class* américaine. Thomas Crown est représenté comme un homme polyvalent – héros officiel et hors-la-loi à la fois –, capable de dominer la ville (il possède un immeuble) et la nature (il détient une partie d'île), mais dont la mise à l'épreuve fait ressortir la prédilection fondamentale pour la (loi de la) nature. En d'autres termes, et j'y reviendrai sous peu, sa face socialisée (« technocompatible » si l'on veut) constitue le véritable masque du cambrioleur, une facette officielle qui, loin de transgresser l'ontologie moniste de sa masculinité, lui permet de s'adonner officieusement aux actes de bravoure que son essence réclame et dont la société de masse le prive.

7.1.2. Anticipation, manipulation et mise en scène

Pour parachever cette analyse, j'aimerais me pencher à présent sur la seconde stratégie mise en œuvre par *Thomas Crown*. Ainsi qu'on l'a déjà dit, l'authentification du caractère hégémonique d'une masculinité, en particulier lors de sa mise en concurrence avec la modernité technologique, dépend de la possibilité d'arriver à faire *croire* que cette masculinité a *toujours* été supérieure sur le plan social, et cela avant même que l'intrigue ne se mette complètement en place. Dans le cas de Crown, il s'agit pour le film de montrer, dès le début, que le protagoniste n'est pas plus soumis

¹⁷ Voir annexe 4.

à un désir matérialiste suscité par le monde des objets qu'à des pulsions irrépessibles à l'endroit des femmes. Ce double dessein passe par une série d'éléments et de touches allusives qui, corrélés les uns aux autres dans le dernier acte (la restitution du tableau de Monet par Crown), assurent la maîtrise permanente que l'homme exerce sur ses diverses « passions ».

La constance du contrôle de Crown sur son corps et sur les modalités de la vie urbaine est suggérée d'entrée de film par son attitude face à l'immobilité du trafic routier. L'homme regarde sa montre et prend le parti de marcher. S'ensuit un premier acte qui, au fil des nombreuses activités que Crown entreprend (visite du musée, passage à ses bureaux, signature de contrats, essayage de costume), met en évidence, notamment grâce à un montage rapide et fluide, une musique rythmée ainsi que plusieurs vues en contre-plongée, la stature du personnage et la façon aisée qu'il a de se mouvoir dans l'univers métropolitain. Puis, à la faveur d'un montage alterné, la scène crée un contraste entre l'avancée inexorable du millionnaire et l'évolution, plus laborieuse, de l'équipe de malfaiteurs venus dévaliser le musée. Cette mise en concurrence se conclut à l'avantage de Crown, qui profite de la diversion créée par l'arrestation des voleurs pour subtiliser la toile de Monet. Or, la suite des événements révélera que le millionnaire n'était pas en « compétition » avec ces hommes, mais qu'il les avaient engagés précisément pour faire diversion. Le film établit donc assez rapidement que Crown est un manipulateur qui planifie, anticipe et maîtrise tous les éléments que la société est susceptible de mettre sur son chemin. Ce trait se vérifie en particulier dans sa relation avec Banning : après avoir été pris quelque peu au dépourvu lors de leur première rencontre, le millionnaire apparaîtra ensuite, à chaque occasion, comme ayant tout prévu, devançant les moindres faits et gestes de l'enquêtrice, au point de pouvoir se servir d'elle (de sa trahison) pour mettre un terme à l'affaire (dans les deux sens de l'expression)¹⁸.

C'est dans la dernière scène du film que culminent les compétences du protagoniste dans les domaines de la manipulation, de l'anticipation et de la mise en scène. Crown a prévenu Banning du jour et de l'heure auxquels il va remettre le tableau en place. Le moment venu, alors que l'enquêtrice (qui l'a dénoncé) et McCann scrutent les pièces du musée, confinés dans la salle de surveillance vidéo, les yeux rivés sur les moniteurs, Crown apparaît dans le hall, vêtu d'un pardessus noir et d'une cravate rouge. Après s'être exhibé devant les caméras, il se couvre d'un chapeau melon qui, en référence au personnage peint par Magritte, *Le Fils de l'homme*, affiché dans tout le musée, complète la panoplie « anonyme » et prototypiquement urbaine qui va l'aider

¹⁸ Pour prendre un exemple, le fait que Crown fasse servir sa boisson de prédilection à Banning le lendemain matin de leurs premiers ébats « inopinés » montre bien que le comportement séducteur de la femme était, pour lui, parfaitement prévisible. Banning relève d'ailleurs ce détail et s'en amuse.

à se déplacer librement dans l'édifice. De fait, Crown a organisé la déambulation de plusieurs complices vêtus exactement de la même manière que lui afin de pouvoir se fondre dans la masse des visiteurs et tromper la surveillance des enquêteurs. Après avoir mis la police en déroute grâce à cette mise en scène, il se défait de son déguisement, lance quelques capsules de fumigène au travers des grilles de la galerie des impressionnistes et déclenche l'alarme à incendie. Les robinets de plafond s'enclenchent et l'eau qui atteint le tableau de Pissarro prêté par Crown en dissout la couche de peinture pour révéler la toile de Monet dissimulée au-dessous. *Le jardin de l'artiste à Eragny* n'était donc qu'une contrefaçon et, à peine dérobé, *San Giorgio Maggiore, soleil couchant* avait été remis en place, par Crown lui-même.

Cette scène et la résolution qu'elle apporte à l'intrigue retiennent l'attention à de nombreux égards. Tout d'abord, il s'agit d'une sorte d'apothéose de la maîtrise des liquides (les robinets à incendie) par la technologie (les fumigènes). Ensuite, le fait que la toile ait été restituée par Crown à peine deux jours après son vol et avant même qu'il ne fasse la connaissance de Banning atteste non seulement la nature, on pourrait dire, strictement esthétique de son intérêt pour l'objet – ainsi que le suggère la scène du début où il le contemple dans son cabinet, un verre de vin à la main –, mais surtout de l'autonomie des deux « affaires » : le vol et la romance. En montrant que la toile était à sa place tout au long de l'histoire entre les deux amants (significativement, c'est lorsqu'il prête le Pissarro que Banning se présente à Crown), *Thomas Crown* invalide a posteriori la thèse d'un excès irrésistible et répréhensible de convoitise de la part de son héros à l'endroit du monde des objets ou des femmes. D'ailleurs, la levée de cette ambiguïté se vérifie à travers d'autres éléments. L'usage de la contrefaçon prouve par exemple le caractère professionnel de la relation que Crown entretient avec Anna Knudsen (Esther Cañadas), la femme qui a peint la reproduction du Pissarro et dont le film se servait jusqu'alors pour accréditer l'idée que le protagoniste pourrait être un séducteur impénitent. En outre, c'est au moment de la restitution du tableau que les relations de genre retrouvent un semblant de « normalité », dans le sens où le triomphe de Crown réinstalle les inégalités sociales propres à la différence des sexes : Banning se révèle faillible et indigne de confiance, tandis que McCann, malgré son incapacité à prendre le millionnaire « la main dans le sac », se voit pourvu d'une forme de supériorité morale lorsqu'il précise à Banning que les facéties d'un « Houdini » l'indifférencient et que ce qui compte à ses yeux est de mettre de « vrais » criminels derrière les barreaux¹⁹. Enfin, la mise en scène orchestrée par Crown, son aptitude à diriger des figurants, à prendre en compte le pouvoir des caméras (comme lors du vol initial d'ailleurs), à se jouer de ce dispositif (comme de ceux qui y sont inféodés) et à faire circuler

¹⁹ Banning reconnaît du reste cette « supériorité » en lui assurant qu'il est un « homme bien » avant de l'embrasser. Elle part ensuite essayer de rejoindre Crown, confirmant ainsi qu'elle préfère les mâles sauvages et légèrement hors-la-loi, qui la dominent, aux héros officiels.

les personnages au sein de l'espace muséal témoignent de sa faculté à contrôler le système technologique et les multiples flux qui le composent. En être polyvalent, le millionnaire/cambrioleur peut s'évanouir dans la fluidité de la masse urbaine comme s'en distinguer, il sait se constituer en objet (sans avoir à souffrir ou se sacrifier) pour mieux se muer en sujet, de même que les artifices dont il use produisent l'effet paradoxal de réinscrire de la nature au cœur de la culture (ici, dans les deux sens du terme). De fait, à la fin, les fumigènes et les jets d'eau donnent momentanément à la salle des impressionnistes des airs de forêt tropicale²⁰. Autrement dit, quelque soit son degré de collusion avec la société moderne, Crown demeure un homme structuré du côté d'une nature qui fonde sa masculinité²¹.

Le rapport entre la nature et sa masculinité est par ailleurs souligné par l'inscription du personnage dans un second réseau connotatif pictural. En effet, Crown est associé à plusieurs reprises à la toile de Magritte *Le Fils de l'homme* (il en possède une copie, Banning note la ressemblance entre le personnage du tableau et Crown lors de leur visite au musée, les costumes des figurants sont repris de ce modèle, etc.), à tel point qu'il peut en personnifier la figure à la fin et donc sous-entendre, en résonance avec son titre évocateur, son aptitude à s'autogénérer (là encore, en *self-made man*). Mais il faut aussi relever que c'est un tableau de Monet et non de Magritte que le personnage dérobe. De plus, lorsqu'il l'apporte chez lui après le vol, Crown place la toile de Monet dans une niche masquée par sa reproduction du *Fils de l'homme*. Compte tenu de leur position respective (la toile de Monet derrière celle de Magritte), on est tenté de considérer les deux œuvres non pour elles-mêmes, mais dans leur relation l'une à l'autre. Et cela d'autant plus que la superposition de tableaux est un motif récurrent dans le film²². Pour ce faire, il est nécessaire de décrire ces toiles de façon sommaire. *Le Fils de l'homme* représente une figure emblématique de la peinture magrittienne : un homme vêtu d'un manteau gris, d'une cravate rouge et coiffé d'un chapeau melon, qui se dresse raide devant un paysage maritime. Une des particularités de cette toile est la pomme verte qui obstrue une partie du visage de l'individu et qui, tel un fruit défendu, nourrit le désir de découvrir ce visage (la référence biblique du titre ne semble en rien fortuite). *San Giorgio Maggiore, soleil couchant* dépeint quant à elle, dans des tons chauds, une petite île au large de Venise, dont le reflet à la tombée du jour se dissout partiellement dans les eaux environnantes. Si l'on met en perspective ce que ces deux toiles donnent à voir, qui plus est dans l'ordre établi par Crown, *San Giorgio Maggiore, soleil couchant* apparaît comme le

²⁰ On se souvient à ce titre que dans *Die Hard* (1988), un autre film de John McTiernan, la présence de John McLane (Bruce Willis) finissait par transformer les bureaux sophistiqués du gratte-ciel où il se trouvait en un décor de jungle, évocateur de la guerre du Vietnam.

²¹ La dimension masculine de ce surgissement naturel est étayée par l'insertion de plusieurs plans montrant des statues noires de corps d'hommes robustes, dans le style de la statuaire grecque.

²² Le tableau de chiens jouant au poker se terre sous la contrefaçon de *San Giorgio Maggiore, soleil couchant* tandis que ce dernier est dissimulé sous la reproduction du *Jardin de l'artiste à Eragny*.

fruit de la connaissance et, par la même occasion, le visage du *Fils de l'homme*. De sorte que, nonobstant les styles très différents de ces deux œuvres, le paysage maritime que Monet a peint peut *s'envisager* en tant que révélation de celui qui se trouve à l'arrière-plan du tableau de Magritte. Là où ce dernier montre un homme mystérieux, dressé, dos à la mer, le premier lui substitue une île à la verticalité semblable, flottant sur des eaux qui, à l'image de son reflet, menacent de la dissoudre. Suivant ce raisonnement, *San Giorgio Maggiore, soleil couchant* serait la vérité profonde de Crown, une ontologie sur laquelle il a voulu démontrer son emprise constante en se la réappropriant, malgré la dimension conformiste que réclame son existence citadine. A ce titre, il faut rappeler que l'île est le symbole du rapport privilégié de Crown à la nature (sa propriété en Martinique) et à l'innocence (la figure de Peter Pan évoquée par l'analyste). En somme, le protagoniste se veut un être dialectique, qui peut aussi bien se faire passer pour un homme sans visage (il est apte à incarner une personnalité « officielle », qui l'insère dans la société), que prouver sa disposition innée à sortir de ce cadre et à refaire sienne, quand bon lui semble, la singularité de son identité. Il est le fruit défendu dans lequel Banning n'aurait pas dû mordre : un homme puissant, qui, à l'instar de l'île, domine naturellement les liquides toujours susceptibles de l'engloutir. La métropole, ses biens matériels, ses dispositifs de surveillance et de communication, la puissance fluide des femmes sexuées dont ils contribuent à la prolifération n'ont jamais vraiment mis Crown en péril, tout au plus ont-ils favorisé la réaffirmation de sa supériorité essentielle en montrant laquelle de ses deux facettes était un masque. En ce sens, on peut dire que *Thomas Crown* concède qu'il existe – et cela n'est pas surprenant, compte tenu de son ancrage urbain – une part de performativité ou de mascarade dans la virilité (le thème de la contrefaçon l'évoque assez)²³, mais prend soin au préalable, d'une part, de mettre en avant la rareté du talent qu'une telle performance requiert et, d'autre part, de certifier la naturalité de la masculinité qui lui est sous-jacente. En conformité avec le jeu de substitution entre lettres identiques dans le générique (où par exemple les « b » de deux termes différents intervertissent leur place), le récit souligne avant tout la réalisation de potentialités qui étaient déjà présentes, il montre que le même s'est substitué au même et que l'homme reste le fils de l'homme : le Monet a retrouvé la place qu'il n'a (pratiquement) pas quittée, à l'instar de Crown qui, égal à lui-même, apparaît à la fin, là encore comme par magie, dans l'avion emmenant Banning loin de New York.

Thomas Crown construit de cette manière une masculinité plus proche de la culture moderne et plus polyvalente que celle édifiée par les autres personnages-types de l'étude. A ce titre, il faut

²³ Quand il relate son ascension sociale, Crown insiste bien par exemple sur la difficulté que l'apprentissage de la langue et l'imitation de l'accent de la *upper middle class* ont constitué pour lui.

relever que cette masculinité s'édifie à la faveur d'une conclusion qui montre davantage de complaisance que celles de *Up in the Air* ou *The Prestige* par exemple. En effet, contrairement aux héros de ces deux films, Ryan Bingham et Alfred Borden (dont on peut rapprocher Crown en raison des nombreuses références iconographiques et verbales faites dans *Thomas Crown* au domaine de la magie), le millionnaire ne paie pas le prix de son hégémonie par la perte de l'être qu'il aime ou d'une partie de lui-même. Confirmé dans ses performances les plus contradictoires, il voit ses actions récompensées *in fine* par l'amour d'une femme d'un statut social presque équivalent au sien, ainsi que par la possibilité de continuer à sillonner/dominer le monde, dans les airs, en jouissant des privilèges de son double statut. A ce titre, l'in vraisemblance de plus en plus parodique des aventures des différents protagonistes que Pierce Brosnan va interpréter à compter des années 2000, en tant qu'espion (*The World is Not Enough*, *Die Another Day*, *The Taylor of Panama*) ou voleur (*After The Sunset*) peut être tenue pour un signe des difficultés à réduire de manière durable et concluante les tensions inhérentes à la polyvalence de ces figures improbables. Cette hypothèse se vérifie aisément au vu de la trame et du ton adoptés par la trilogie des *Ocean's* ou par *After the Sunset*. Si ce dernier film constitue d'une certaine manière la suite de *Thomas Crown* – tant par le retour de Brosnan dans le rôle d'un célèbre cambrioleur que par son ancrage sur une île paradisiaque des Bahamas où il s'est exilé avec sa compagne, ou encore par ses rivalités avec un ancien agent du FBI qu'il a humilié par le passé (et qui pourrait bien représenter une version revancharde de McCann) –, les inflexions résolument comiques qu'il donne au genre, avec sa propension à tourner toutes ces figures en dérision, témoignent bien des limites qu'a atteintes ce cycle de films dans la légitimation des configurations de genre qui sont les siennes.

7.2. Les surhommes de réseau

Sans nécessairement postuler de corrélations avec l'essoufflement que je viens d'évoquer, il y a lieu de relever que c'est à peu près à la même époque – c'est-à-dire en 2002, année de sortie de *Die Another Day*, le dernier James Bond avec Pierce Brosnan²⁴ – que commence à s'opérer la réactualisation des figures de l'espion et du super-héros, avec les succès respectifs de *The Bourne Identity* et du premier *Spider-Man*. Il me semble par conséquent intéressant de tenter d'appréhender les films mettant en scène ces personnages à partir de recoupements centrés sur deux des motifs révélés par l'analyse de la masculinité du cambrioleur : la dimension « clivée » du héros polyvalent, partagé entre sa face civile ouvertement performative et sa force primitive

²⁴ Il est intéressant de relever que *Die Another Day* sort à l'occasion du quarantième anniversaire de la première adaptation de James Bond à l'écran. Conçu en partie dans cette perspective, le film peut être lu comme un fantasme compensatoire de la part de Bond qui, à partir du moment où il se trouve cloué dans un lit d'hôpital, cherche à recentrer le modèle de masculinité désuète qu'il représente par une aventure imaginaire encore plus extravagante que d'ordinaire, élaborée significativement sur la base d'un ensemble de références à l'univers du héros. Je remercie Laurent Guido d'avoir attiré mon attention sur cette possibilité de lecture.

connotée plus authentique ; et l'inscription de son parcours dans une métropole ou un monde représentés comme un réseau technologique, dont il doit contrôler les modalités et les flux.

7.2.1. Au service secret de sa masculinité : *Casino Royale* et *The Bourne Ultimatum*

La réactualisation de la figure de James Bond dans *Casino Royale* constitue un point de départ pertinent pour la mise en évidence des deux motifs précités²⁵. Après avoir été interprété par Pierce Brosnan dans quatre volets de la série, c'est à Daniel Craig qu'est confié le rôle du fameux agent secret. Plus marqué du côté d'un physique musculeux et athlétique, mais aussi plus jeune, l'acteur anglais apporte au personnage l'aura rugueuse et corporelle, ainsi que la fraîcheur recherchées par les producteurs de la franchise depuis le succès international des aventures de Jason Bourne²⁶.

Or, ce qui fait l'intérêt de *Casino Royale* pour l'étude du héros polyvalent, c'est précisément cette volonté de renouveler la série en rajeunissant l'image de son héros et en le dotant d'un supplément de physicalité. Il s'agit toujours de construire une masculinité conforme aux codes de la classe moyenne supérieure, mais dans une perspective différente. Alors que les héros incarnés par Brosnan (Bond et Crown), avec leur silhouette filiforme et leur élégance caractéristique, s'employaient à attester leur masculinité en prouvant en priorité qu'ils n'avaient pas été surdomestiqués par la modernité urbaine, celui que personnifie Daniel Craig va plutôt s'attacher à démontrer sa virilité (toujours au sens de *manliness*), c'est-à-dire son aptitude à faire preuve de retenue et de civilité. Ce choix est d'ailleurs thématiqué par *Casino Royale*, puisque l'un des principaux axes narratifs du film a trait à la nécessité de prendre en compte les dimensions plus résolument technologique, féminine et mouvante du « monde » actuel. Je ne reviens pas ici sur la dimension « globale » du personnage pour me concentrer sur le défi que constitue pour lui l'exigence de se prévaloir d'une identité de sexe plus « citadine », en regard de sa prédilection pour les épreuves de force. Cet enjeu apparaît avec clarté au terme de la première scène du film, dans laquelle Bond poursuit un terroriste dans un chantier de construction à Madagascar (au sol, le long des poutres métalliques de l'immeuble inachevé, dans les étages, sur les grues, etc.). Pourvue d'une grande intensité, cette scène spectaculaire magnifie, par son filmage, le rythme rapide du montage, le recours ponctuel à des ralentis et une musique dynamique, la détermination, l'endurance et le haut niveau de compétences physiques de 007. Tandis que son adversaire – dont

²⁵ Cette nouvelle adaptation du roman de Ian Fleming avait pour ambition de relancer la franchise en reprenant les aventures de 007 à leurs origines. Avec plus de 165 millions de dollars de recettes sur le territoire américain, *Casino Royale* réussit son pari et devint le neuvième film le plus profitable de l'année 2006.

²⁶ Bien qu'évident sur le plan des personnages eux-mêmes, ne serait-ce qu'en vertu de leurs initiales communes (J. B.), le rapprochement entre les deux séries filmiques se fera surtout rétrospectivement, lors de la sortie en 2008 du second épisode avec Daniel Craig, *Quantum of Solace*. Dans sa critique du film dans le quotidien *Variety*, Derek Elley relève par exemple que « *Quantum* fait preuve d'une efficacité froide et mécanique qui rappelle la série des "Bourne", avec peu de temps morts ou de résonances émotionnelles. » Voir Derek Elley, « Quantum of Solace », in *Variety*, Friday, October 24th, 2008.

l'agilité est soulignée par des ralentis – se faufile, glisse et bondit avec adresse d'un endroit à l'autre, Bond mise avant tout sur la robustesse et la fermeté de son corps pour amortir plutôt qu'éviter les chocs que sa course occasionne. A un moment, le héros passe même au travers d'une paroi murale pour ne pas se faire distancer par son adversaire. Après plusieurs démonstrations de force de ce type, la scène se conclut dans la cour d'une ambassade où le terroriste a trouvé refuge. L'agent secret est cerné par des gardes armés et finit par abattre froidement sa cible avant de tirer sur une bonbonne de gaz dont l'explosion masque sa fuite. Mais comme le film s'applique à le montrer (*via* l'usage de téléphones portables et par deux gros plans sur les caméras de surveillance de l'ambassade), le monde dans lequel Bond évolue désormais est « connecté » en permanence et la captation filmique de ses « exploits » constitue un réel embarras diplomatique pour ses employeurs (ses agissements font notamment la une de la presse britannique). Le film suggère en d'autres termes que si la force naturelle et la brutalité de Bond font de lui un agent d'une efficacité sans pareille, son incapacité à prendre en compte la dimension technologique du monde – et donc sa propension à le réifier –, est une faiblesse qu'il va devoir surmonter.

Dans le cadre professionnel, les conséquences de ce manquement se manifestent de façon classique *via* les réprimandes de sa supérieure, M (Judi Dench), qui, en caricature d'une figure maternelle castratrice, l'enjoint de faire preuve de plus de contrôle et de discernement :

- *C'est peut-être trop difficile à comprendre pour un simple « instrument », mais l'arrogance et la conscience de soi vont rarement de paire.*
- *Vous voulez donc que je sois moitié moine, moitié tueur à gages ?*
- *N'importe quelle brute peut tuer. Je veux que vous mettiez votre ego de côté et que vous évaluiez la situation de façon impartiale [dispassionately]*

L'échange entre M et Bond résume de façon limpide l'enjeu personnel dont est assortie la nouvelle mission de 007 : parvenir à trouver un équilibre entre masculinité et virilité (tueur à gages et moine), c'est-à-dire atteindre une polyvalence de genre qui lui permette de s'intégrer socialement, sans être pour autant sujet à une surpacification émasculante. A ce titre, il est significatif que l'entretien entre les deux personnages se produise dans l'appartement moderne de M, où Bond s'est introduit par effraction. La violence symbolique dont l'agent fait preuve à l'endroit de M(ère) se veut ici emblématique de son manque de civilité, en même temps que de la nécessité de le dépasser. Du reste, une fois informé des attentes formulées à son égard, Bond renaît au monde en quittant ce « cocon maternel », mais non sans avoir été prévenu qu'il a formellement interdiction d'y retourner.

La quête de virilité du protagoniste se joue surtout dans sa relation à deux instances : son antagoniste et sa partenaire féminine. Placé sous le signe d'une pure abstraction, Le Chiffre (Mads Mikkelsen) renvoie avant tout à la promiscuité du rapport à l'argent (il est banquier) et à l'opulence matérielle (il se déplace en yacht de luxe). Considéré à l'aune d'un transfert freudien, il synthétise de façon très nette tout ce vers quoi Bond est censé tendre sans jamais le devenir : un individu socialisé, mais précieux et surdomestiqué, dont le pouvoir repose sur les réseaux électroniques (téléphones et ordinateurs portables) et les flux financiers (spéculation). En outre, fidèle à une certaine tradition bondienne, Le Chiffre se voit affublé de connotations homosexuelles par sa préciosité et l'indifférence qu'il manifeste à l'égard des femmes. Enfin, son association aux liquides fait de lui la version abjecte du paradigme technophobe propre à la période. Non seulement les deux premières apparitions du personnage sont visuellement liées à l'eau (une pluie torrentielle en Uganda et une baigneuse qui sort de la mer au ralenti avant de le rejoindre dans son yacht), mais il s'avère de surcroît que Le Chiffre se liquéfie littéralement (il pleure des larmes de sang) lorsqu'il se sent en danger²⁷. C'est donc en particulier face au péril que représente Le Chiffre que Bond se doit de trouver une posture plus dialectique, qui lui permette d'intégrer la culture de la « modernité liquide » sans se trouver du même coup dévirilisé par ses fluides. Loin de n'être que symbolique et de se résumer à cette figure antagonique, ce défi singulier structure de façon concrète quasiment toutes les épreuves que l'agent doit surmonter. Ainsi, la partie de poker à laquelle Bond participe est entrecoupée de plusieurs pauses qui se transforment systématiquement en une épreuve de force pour le héros. Cette alternance exige que l'agent soit capable de jouer sur chacun des deux tableaux : sang-froid, impassibilité, maîtrise du jeu, des apparences de classe à la table de poker, déchaînement de la puissance physique et de la violence durant les pauses. A cet égard, le séjour au casino royale peut être envisagé comme une mise en exergue de son aptitude à la polyvalence de classe et de genre, un exercice dans le cadre duquel il doit se montrer capable de passer d'un extrême à l'autre de la façon la plus triviale possible : de la cérébralité à la physicalité, de l'apparence à la substance, de la virilité à la masculinité²⁸. Mais cette exigence dépasse le cadre des séquences au Monténégro. L'agent secret est en effet soumis à une série d'épreuves fluidiques tout au long du métrage, que ce soit *via* les robinets à incendie de l'aéroport de Miami, le poison qu'on lui sert au casino, la sueur que Le Chiffre détecte pendant la partie de poker (à laquelle il rétorque que « ce n'est pas encore comme

²⁷ Du reste, comme le révèle *Quantum of Solace*, l'enjeu que représente la maîtrise des liquides dépasse *Casino Royale*, l'intrigue de ce second film étant centrée sur la volonté de mettre la main sur les réserves d'eau de la Bolivie et la nécessité de construire des canalisations pour les contrôler.

²⁸ A noter que, comme dans le cas de *Crown*, cette polyvalence est désignée comme une performance performative, à laquelle le personnage ne consent que très partiellement puisqu'il se refuse d'abord à endosser la double identité (Beach/Bond) qui lui est fournie par les services secrets.

[s'il] pleurait du sang »), ou l'effondrement de la villa à Venise qui menace de l'engloutir dans les canaux.

Il faut également considérer le rôle joué par Vesper (Eva Green), la partenaire féminine de Bond, dans l'évolution du rapport que l'agent secret entretient vis-à-vis des fluides et de la société moderne. J'introduis Vesper dans ce contexte, mais il faut préciser d'emblée qu'il s'agit d'un personnage complexe, qui revêt en réalité trois fonctions successives durant le film. Vesper représente d'abord, par son allure masculine, sa sagacité et son sens de la répartie, un exemple typique d'inversion des codes de genre, que l'espion va s'employer à « rectifier » en l'insérant dans la matrice de la romance hétérosexuelle. Elle apparaît donc rapidement, en parallèle, comme une maîtresse en puissance, dont l'identité de plus en plus conventionnellement féminine va être bénéfique à l'initiation de Bond à la polyvalence. En effet, le film montre que c'est la part de liquidité véhiculée par la féminité de Vesper qui contribue le plus à sensibiliser l'agent secret, à assouplir la surface excessivement rigide de son armure corporelle (l'expression est de Vesper) et à tempérer son comportement en lui dévoilant les us et les codes d'une classe dont il n'est pas familier²⁹. C'est elle, par exemple, qui lui offre le smoking sur mesure qui permettra à Bond de faire illusion dans les salons mondains du Casino Royale³⁰. En ce sens, elle fonctionne comme l'agent de son intégration au sein du monde moderne, celle par qui il parvient à dégrossir son côté « brute » et à dissimuler l'infériorité de son extraction sociale (comme Crown, il a étudié à Oxford, mais ne vient pas d'un milieu aisé). La dimension fluide du personnage de Vesper et l'influence qu'elle exerce sur Bond se remarquent d'ailleurs à plusieurs autres égards : elle attire l'espion tout habillé sous une douche, son nom est associé par 007 à une boisson alcoolisée et, durant la scène où ils font l'amour, la pluie s'abat dès l'instant où ils s'embrassent. Enfin, le film prend prétexte de l'implication de Vesper dans une relation amoureuse antérieure pour l'amener à trahir Bond (et à le sauver en même temps)³¹. Cette trahison, qui rappelle à l'agent combien il importe de faire primer sa masculinité et la domination de la féminité sur sa part de virilité, confronte Bond à une bande de tueurs désireux de récupérer l'argent qu'il a gagné au poker, mais surtout au danger d'être englouti par les flots (trop romantiques) de Venise. Toutefois, comme dans la toile fétiche de Thomas Crown, Bond émerge indemne des eaux, vainqueur des forces

²⁹ Compte tenu du fait que la culture occidentale prête aux femmes la maîtrise de la mascarade, il n'est pas très étonnant que cet enseignement soit prodigué à Bond par Vesper. A ce sujet, on lira : Joan Riviere, « La féminité en tant que mascarade », trad. de l'anglais par Victor Smirnoff, in *Féminité mascarade : études psychanalytiques* réunies par Marie-Christine Hamon, Paris, Seuil, 1994 [1929], pp. 197-213.

³⁰ A ce travail d'inculcation de nouvelles pratiques de classe correspond, de la part de Bond à l'égard de Vesper, un travail d'assignation de genre à une féminité plus traditionnelle, l'agent secret lui offrant une robe de soirée qui doit la rendre « absolument renversante ».

³¹ La trahison de Vesper rappelle le personnage de Banning, mais surtout le fait que, dans ces différents films, la fidélité des femmes modernes n'est pas indispensable à la réussite du héros.

insidieuses (les tueurs) et sentimentales (Vesper) qui s'en sont prises à lui³². Quant à Vesper elle-même, convaincue que son salut réside dans le sacrifice, elle se refuse à être sauvée par Bond et s'enferme dans une cage d'ascenseur submergée par les eaux, où elle se noie.

Ainsi, si l'agent secret est parvenu à faire siens les usages d'une masculinité plus civile en remportant la partie de poker, son aventure lui a démontré, d'une part, le danger représenté par la féminité et la modernité et, d'autre part, la nécessité de privilégier son essence masculine pour les surmonter. En dépit de ses exigences initiales, M valorise d'ailleurs aussi l'entêtement et la brutalité du personnage. Interrogée à deux reprises par Bond sur la liberté qu'elle lui a donnée dans la conduite de cette enquête, elle répond qu'elle comptait avant tout sur le fait « qu'il était lui-même » [« *I knew you were you* »]. En somme, bien que la société postindustrielle et le jeu insaisissable des flux financiers aient rendu le masque du héros officiel indispensable à son hégémonie masculine, ce masque ne doit pas faire perdre de vue au héros la primauté de sa nature de hors-la-loi. D'ailleurs, en tant que tel et bien que cela ne soit pas propre à *Casino Royale* et *Quantum of Solace*, Bond est systématiquement désavoué ou suspendu par ses supérieurs hiérarchiques, au sein de ces deux films. Comme pour Thomas Crown, il n'y a en définitive pas de quête d'une ontologie dualiste chez l'agent secret, simplement la prise en compte du fait que, dans le contexte globalisé de la modernité liquide, il y a un gain tangible à savoir performer la virilité.

Il faut encore préciser que, dans *Casino Royale*, la démonstration de la supériorité essentielle de Bond sur Le Chiffre, c'est-à-dire sur l'abstraction et les fluides, se concentre dans une scène de torture exemplaire de la stratégie, théorisée par Steve Neale (cf. 1.1), de désaveu de la charge érotique que la monstration du corps masculin peut véhiculer. En effet, peu après avoir remporté le tournoi de poker qui l'opposait au Chiffre, Bond est fait prisonnier par les hommes de ce dernier et amené dans la cale d'une péniche pour y être torturé (dans l'espoir qu'il révèle le code donnant accès à l'argent). La scène débute par une série de plans serrés qui confère une atmosphère claustrophobe au lieu. De plus, l'éclairage très sombre et contrasté fait peser sur le corps nu de Bond la menace de sa disparition, en même temps qu'il le met en valeur. En tournant autour de ce corps, Le Chiffre commence par en souligner le caractère sculptural. En phase avec les connotations homosexuelles dont il est affublé, le tortionnaire manifeste même un regret en s'exclamant : « Quel gâchis ! » Puis, conformément au schéma identifié par Neale, le film offre la

³² Venise semble être une référence nodale dans les récits centrés sur le héros polyvalent. En témoigne la séquence d'ouverture de *The Italian Job* (2003), dans laquelle une bande de braqueurs vole un coffre plein de lingots d'or dans une villa vénitienne avant de prendre la fuite par les canaux. Cette séquence est d'ailleurs programmatique d'un des principaux enjeux du film : arriver à contrôler et à appréhender les labyrinthes contemporains, que ce soit les canaux de Venise, les couloirs d'une maison luxueuse ou les routes de Los Angeles.

possibilité au héros de désavouer la part homoérotique de cette situation *via* la résistance qu'il offre à la brutalité et au sadisme du traitement infligé. Dans ce cadre, les coups de corde assénés à ses parties génitales, ainsi que la dimension ritualisée de la scène, attestent une volonté d'évacuer tout ambiguïté sexuelle par le châtement. Si bien qu'il est possible de voir dans cette scène une forme de réponse différée à celle où James Bond se laisse « capturer » par la caméra de surveillance de l'ambassade en début de film. Plutôt que de chercher à se soustraire au pouvoir réifiant de la captation filmique, Bond montre à présent que la fermeté de son corps-armure le dote de la capacité de résister à une telle emprise. Et sa stratégie s'avère concluante, puisqu'il finit par inverser les rôles entre son ennemi et lui grâce à cette résistance et à la violence de ses sarcasmes. Il tourne en effet *Le Chiffre* en dérision en mettant en exergue la perception dégradante qu'on aura de celui-ci une fois qu'on l'aura retrouvé mort (sous-entendu assassiné par ses commanditaires) aux côtés de sa dépouille nue. L'allusion se traduit alors par un plan en contre-plongée du visage en sueur du tortionnaire, qui, contrastant avec la surface rigide et « huilée » du corps de Bond, trahit une perte de contrôle fluide annonçant la mort. Et c'est ce qui se produit un instant plus tard, lorsqu'un représentant de l'organisation qui emploie *Le Chiffre* arrive sur les lieux pour loger une balle dans la tête de ce dernier. En faisant de cette scène une sorte de revanche où la partie de poker se rejoue sur un mode physique, *Casino Royale* pointe l'importance qu'il y a à maîtriser des fluides métaphoriques et réels chez un héros qui, plus encore que les autres, doit composer avec la modernité urbaine et technologique.

Contrairement à James Bond, Jason Bourne (Matt Damon) apparaît, dans la trilogie qui porte son nom, comme un personnage déjà pourvu de toutes les compétences qui font de lui un héros polyvalent. Au début du premier volet, Bourne est secouru en mer, au large des côtes françaises, alors qu'il est en train de dériver inconscient à la surface de l'eau. A partir de là, tout son parcours va consister à essayer de retrouver la mémoire et donc les fondements de son identité. En proie à une amnésie profonde, il découvre par exemple peu à peu qu'il parle plusieurs langues, qu'il sait se battre, manier des armes, conduire toutes sortes de véhicules, qu'il possède différents passeports, de l'argent, une agilité et un courage exceptionnels, etc. Il faut signaler également que ces films se distinguent par une facture quasi documentaire³³ qui contribue à faire du personnage de Bourne une sorte de version « réaliste » du super-héros, un homme habile et surpuissant, adapté à toutes les situations. Par exemple, dans le dernier épisode en date, *The Bourne Ultimatum* (2007), il voyage de Moscou à New York, en passant par Paris, Londres, Madrid et Tanger, fait la démonstration d'une maîtrise d'un grand nombre de techniques de combat, affiche une endurance

³³ C'est surtout le cas pour *The Bourne Supremacy* (2004) et *The Bourne Ultimatum* (2007), c'est-à-dire les deux films réalisés par Paul Greengrass. Le cinéaste doit une grande partie de sa réputation à la facture quasi documentaire qu'il donne à ses films, notamment depuis *Bloody Sunday* (2002).

physique hors du commun, contrôle les flux de tous les réseaux électroniques, et parvient à défier les systèmes de surveillance et de communication les plus sophistiqués. En outre, ce troisième film, sans doute plus encore que les deux précédents (peut-être parce qu'il marque le retour du personnage aux Etats-Unis), n'a de cesse d'insister sur la dimension technologique du monde contemporain. Il le fait tant au niveau de l'intrigue par sa propension à donner de l'importance aux ordinateurs, aux téléphones portables, aux caméras de surveillance, aux transactions bancaires, aux fichiers électroniques et aux médias, que par son esthétique qui, en combinant un découpage ultra-rapide et souvent elliptique avec des mouvements de zoom, des plans subjectifs, des points de vue empêchés, des sautes, un montage alterné (sur pratiquement toute la durée du film) et un usage intensif de la caméra portée, retranscrit bien l'impression de vitesse, d'instantanéité et d'ubiquité que Zygmunt Bauman associe à la modernité liquide.

Dans ce contexte, la polyvalence des pouvoirs du héros et sa connaissance singulière des actes genrés propres à démontrer sa maîtrise de cet espace technologisé apparaissent surtout dans les confrontations avec les instances qui cherchent à le neutraliser. Ainsi, l'affrontement par personnages interposés – pour ainsi dire vidéoludique – que se livrent Bourne et Noah Vosen (David Strathairn), son ennemi à la CIA, dans la gare de Waterloo (Londres) peut être tenu pour emblématique de la polyvalence que *The Bourne Ultimatum* corréle à l'hégémonie masculine. Cette scène oppose, d'un côté, Noah Vosen, installé dans un centre de commande dont la représentation obéit à l'iconographique typique de l'espace ultra technologique, avec sa batterie d'ordinateurs et d'écrans de contrôle connotant le manque d'emprise du personnage sur la réalité, et, de l'autre côté, Jason Bourne, qui joue à la fois l'homme de terrain et le maître de la manipulation à distance. Confiné dans son poste de commande, Vosen s'appuie sur les réseaux de caméras de surveillance et les agents qu'il dirige depuis New York afin de mettre la main sur un journaliste susceptible de révéler des informations compromettantes, tandis que Bourne guide le journaliste *via* son téléphone portable, en essayant de le soustraire aux caméras et aux agents, tout en venant ponctuellement en renfort se battre à mains nues sur le terrain. Si les multiples efforts du héros sont finalement rendus vains par le journaliste qui, faute de suivre ses instructions, meurt d'une balle dans la tête, l'effet de contraste produit par le montage alterné ne manque pas de souligner l'avantage déterminant que le cumul de sa maîtrise technologique et de ses compétences physiques offre à Bourne, en comparaison de Vosen.

Etant donné ses attributs de classe moyenne (code vestimentaire, registre de langage, démarche, robustesse, etc.), j'arguerais que l'agent amnésique peut être considéré comme une sorte de « chaînon manquant » entre Thomas Crown et le James Bond interprété par Daniel Craig. En effet, il se montre aussi à l'aise dans le combat rapproché que dans le téléguidage

technologique, dans la violence corporelle que dans la mise en scène. A ce titre, il y a lieu de noter que le mélange de facultés physiques et mentales véhiculé par le personnage est aussi tributaire de la *persona* de Matt Damon, son image « cérébrale » découlant de ses prises de positions publiques, mais surtout du fait que l'acteur est devenu célèbre grâce à son interprétation d'un jeune surdoué bagarreur dans *Good Will Hunting* (1997) et qu'il a remporté, pour ce film, l'Oscar du meilleur scénario, co-écrit avec Ben Affleck³⁴. De sorte que les significations qui lui sont attachées renforcent la crédibilité de Bourne en tant que personnage excellent dans l'épreuve mentale aussi bien que physique. C'est d'ailleurs sur ce point que le héros polyvalent se distingue le plus du héros technophobe. Alors que Bourne peut se mouvoir dans l'espace urbain et en pénétrer les systèmes, le personnage de John McLane (Bruce Willis) a besoin, dans le quatrième volet de ses aventures (*Live Free or Die Hard*, 2007), d'un jeune prodige en informatique afin de pouvoir accéder aux réseaux qui sont piratés.

Mais outre sa polyvalence « acquise », Bourne se différencie de James Bond par son amnésie, le fait que l'oubli l'empêche d'accéder à la vérité enfouie de son hégémonie masculine. Partant, sa quête s'articule autour de la volonté de découvrir ce qui l'a privé de son identité en faisant de lui cet « homme-machine ». Or, à la fin de *The Bourne Ultimatum*, le protagoniste découvre qu'il s'appelle en réalité David Webb et que c'est sur une base volontaire qu'il a participé au programme expérimental (l'idée de programme est un leitmotiv de la série) qui a fait de lui Jason Bourne. Cette découverte est intéressante à plusieurs titres. D'une part, elle tend à naturaliser les pouvoirs que Bourne est à même d'exercer, en certifiant qu'il est à l'origine de la démarche qui lui a permis d'accéder à la masculinité hégémonique en réalisant ses potentialités. Cette interprétation est confortée par son véritable nom (Webb signifiant toile en anglais), qui suggère qu'il a toujours été un homme « de réseau », un être capable d'évoluer avec aisance dans les labyrinthes urbains et de s'adapter à l'évolution technologique du monde. D'autre part, les exploits qu'il a accomplis pour recouvrer son identité démontrent qu'il a toujours su au fond qui il était, et qu'il est en mesure de retrouver le chemin de son essence. Le film souligne ainsi qu'il n'est pas un héros double, mais polyvalent : le détenteur d'une masculinité forte, apte à performer d'autres types d'identité. Finalement, tout ce que *The Bourne Ultimatum* dénonce, c'est l'artificialité du programme secret qui a momentanément privé Webb de sa faculté de juger (on découvre qu'il a dû abattre un inconnu dans un laboratoire pour devenir le tueur qu'il est). De ce point de vue, il est significatif que les révélations sur le caractère délibéré de son implication dans le programme interviennent à la fin du récit, lorsque la victimisation du personnage a déjà conduit

³⁴ Depuis ce premier succès, l'acteur a du reste continué à miser sur cette image, que ce soit dans *The Rainmaker* (1997), *Saving Private Ryan* (1998), *The Talented Mr. Ripley* (1999), *All the Pretty Horses* (2000), *The Legend of Bagger Vance* (2000) ou la série des *Ocean's*.

à entrer en empathie avec lui et que la preuve de sa dimension éthique a déjà été apportée à de multiples reprises (il ne s'en prend qu'à des personnages malveillants ou corrompus, comme en témoigne la scène d'ouverture à Moscou où il épargne deux policiers). Là encore, le film donne à penser que c'est l'adversité du parcours qu'il a effectué qui fait ressortir sa supériorité morale. Les épreuves qu'il a endurées lui ont permis de s'affranchir de la part « programmatique » de sa violence et de se replacer à l'origine de sa masculinité. Si bien que, dans la dernière scène du film, Bourne signale cette prise de conscience en dissuadant un tueur de l'abattre « automatiquement », avant de sauter du toit d'un immeuble dans l'East River : plongé sous l'eau, donné pendant un instant pour mort, tout comme au début du premier épisode de la trilogie, il se met tout à coup à nager, démontrant que la découverte de son identité n'a en rien altéré son aptitude à avancer dans un univers, devenu pour le coup complètement liquide.

7.2.2. Masculinité et urbanité chez le super-héros : *Spider-Man 2*

J'ai choisi d'inclure le super-héros dans cette réflexion car le type de masculinité qu'il met en jeu s'apparente, à plusieurs égards, à celles qu'on vient d'examiner. Le succès considérable de *Spider-Man 2* sur les plans critique et public en fait un exemple pertinent³⁵. De plus, le film présente un héros clairement citadin³⁶, partagé entre ses personnalités officielle (Peter Parker) et hors-la-loi (Spider-Man). Mais si ses aventures mettent en exergue sa polyvalence de genre, à l'instar de celles de Thomas Crown, de James Bond ou de Jason Bourne, elles le font sur la base d'un équilibre différent : la supériorité masculine de ce super-héros réside essentiellement du côté de sa face officielle, tandis que son alter ego hors-la-loi n'en constitue que l'expression médiatique (dans le film, Spider-Man est sur les photos, tandis que Peter Parker prend les photos).

Spider-Man 2 confronte Peter Parker/Spider-Man (Tobey Maguire) à l'influence dévirilisante de la métropole et au risque que les femmes font peser sur lui. Devant cette double menace, le héros se voit contraint de réaffirmer la part officielle de sa personnalité (Parker) comme le fondement authentique de sa masculinité super-héroïque. Au début du film, Peter Parker est représenté comme un individu châté par la modernité urbaine. Originaire des banlieues paisibles, il voit sa masculinité affaiblie par le rythme et les vicissitudes de la vie citadine. Toutes les premières scènes du film insistent sur le fait que son activité de super-héros est incompatible avec les exigences quotidiennes d'un citoyen ordinaire. Il est licencié de son travail comme livreur de pizza, sous-payé en tant que photographe, épuisé physiquement, il ne peut plus assister à ses cours et s'avère incapable de s'acquitter de son loyer. Mais ces déficiences se retrouvent aussi chez son

³⁵ Avec plus de 370 millions de dollars de recettes, le film est le second plus gros succès de l'année 2004.

³⁶ Le rapport privilégié du super-héros à l'univers métropolitain fait l'objet d'une attention particulière dans le dernier chapitre de S. Bukatman, *Matters of Gravity...*, pp. 184-23.

alter ego hors-la-loi qui, en proie à des crises périodiques d'impuissance, subit la perte chronique des pouvoirs surnaturels reflétant ses attributs masculins (difficulté à faire surgir ses jets de toile blanche, diminution de sa force, disparition de sa pilosité arachnéenne, etc.). Dans le cas de Spider-Man, ces crises d'impuissance sont systématiquement associées au constat que Mary Jane (Kirsten Dunst) – la femme qu'il aime, mais dont il refuse d'être l'amant sous prétexte que cela mettrait la vie de celle-ci en danger – a une relation avec un autre homme. On retrouve donc là le motif traditionnel de la nécessité, pour celui qui aspire à la masculinité hégémonique, d'établir une distance adéquate vis-à-vis de la féminité : ni trop proche (son amant), ni trop éloigné (qu'elle soit la partenaire d'un autre)³⁷. Pour atténuer les tensions entre, d'une part, Peter Parker et la modernité urbaine, Spider-Man et la féminité d'autre part, le film confronte son héros au Dr. Octopus (Alfred Molina), soit une figure qui concentre toutes ces tensions. En effet, comme je l'ai déjà indiqué (*cf.* chapitre 4, p. 259), le Dr. Octopus peut s'envisager comme une variation sur le stéréotype du savant fou, dont la mécanisation (la prise de pouvoir de ses tentacules sur son cerveau) est étroitement liée à son inaptitude à accepter une rupture contrainte avec le féminin. De fait, le scientifique est montré comme un personnage positif jusqu'à ce qu'une de ses expériences ne tue son épouse, à laquelle il était (trop) profondément attaché. Si bien que c'est en s'opposant à la double menace de féminisation/technologisation véhiculée par cet antagoniste que Spider-Man réalise que la solution à ses problèmes ne réside pas, ainsi qu'il le croit d'abord, dans l'abandon d'une facette de sa personnalité au profit de l'autre, mais dans la prise de conscience que Peter Parker *est* le véritable héros de cette société, Spider-Man n'en étant que l'actualisation publique. La fonction sous-jacente à ce constat est double. D'une part, il permet à Parker de naturaliser ses pouvoirs (qui sont, rappelons-le, le fruit d'une morsure d'araignée génétiquement modifiée) en certifiant son contrôle de sa dimension la plus « technologique ». D'autre part, il est l'occasion de montrer, en conformité avec le paradigme technophobe actuel, que la lutte contre la technologisation de la société doit se confondre avec celle pour la subordination symbolique des femmes. Du reste, cet enjeu prend un tour très concret lorsque le Dr. Octopus kidnappe Mary Jane et que le combat de Spider-Man contre cet homme-machine devient en même temps celui de l'affirmation de son autorité sur cette femme (qui ne peut évidemment pas se libérer toute seule). A ce titre, il est intéressant de relever que, dès le moment où Mary Jane se fait enlever, toutes les actions entreprises par Spider-Man nécessitent qu'il retire son masque et fasse connaître le visage de Peter Parker ; et cela à quatre reprises : devant le public qui le porte avec les bras en croix

³⁷ A ce titre, il faut noter que l'enjeu central que représente le rapport à Mary Jane est signalé par le fait que le film débute et se clôt par un plan du visage de la jeune femme. Dans le plan d'ouverture, il s'agit d'une publicité sur papier glacé qui suggère les difficultés qu'éprouve Parker à se confronter à la réalité charnelle d'une femme, tandis que le film s'achève sur un plan du visage réel de Mary Jane (elle vient de quitter son fiancé pour Parker) qui se veut indicateur de la résolution du conflit interne du personnage.

après l'avoir découvert inconscient au terme d'un combat dans le métro ; face à son ami Harry Osborn (James Franco) ; devant le Dr. Octopus ; et, finalement, face à Mary Jane. Ainsi, à chacune de ces étapes, les défis que le héros doit relever réclament moins une polyvalence que la prévalence de sa masculinité authentique sur la part de sa personnalité qu'il performe. Comme les autres héros de ce chapitre, Spider-Man se donne donc comme la performance de genre de Peter Parker de la même manière que Jason Bourne est la performance de David Webb³⁸.

Dans *Liquid Modernity*, Zygmunt Bauman met en avant le fait que l'une des conséquences palpables des changements qu'il décrit sur l'ensemble de la société s'exprime dans le monde du travail. Selon lui, un-e Américain-e avec un niveau de formation moyen s'attend aujourd'hui à changer d'emploi pas moins de onze fois durant sa carrière, selon une logique qui risque encore d'aller en s'accéléralant ces prochaines années :

« La "flexibilité" est le maître mot du moment, et quand elle est appliquée au marché de l'emploi elle augure de [...] la généralisation du travail avec contrats à durée déterminée, avec contrats renouvelables ou sans contrats [...]. La vie professionnelle est saturée d'incertitudes. »³⁹

Le héros polyvalent que j'ai tenté de décrire met en jeu une masculinité qui, selon moi, cherche à apporter une réponse à cette exigence accrue de flexibilité. Thomas Crown, Peter Parker, David Webb, Bruce Wayne et James Bond sont tous des protagonistes qui abordent de front la question du caractère changeant, complexe et technologique de la société dans laquelle ils vivent, en s'adonnant à différentes pratiques (déguisement, manipulation, mise en scène, utilisation d'objets *high tech*) et en adoptant des comportements qui les placent dans une relation de moindre conflit avec la modernité. L'évolution historique des exigences que relève Bauman est à ce titre parfaitement thématisée dans *Catch Me if You Can*, où l'on voit le personnage principal, Frank Abagnale Jr. (Leonardo DiCaprio), réussir dans les rôles qu'il usurpe (professeur de français, pilote d'avion, avocat, médecin, etc.) grâce aux compétences qui, une génération plus tôt, n'avaient pas permis à son père (Christopher Walken) de s'accomplir professionnellement. D'ailleurs, Frank Abagnale Jr. pourrait constituer une sorte de personnage emblématique du héros polyvalent. Non seulement il parvient à performer un grand nombre d'identités lui permettant de s'adapter aux divers métiers et situations qu'il rencontre, mais il offre de surcroît une synthèse des quatre personnages qui sont à l'origine de cette catégorie : il réactive la figure du jeune homme audacieux et irrévérencieux identifié par Traube, il est un fraudeur qui vole les banques (et maîtrise les machines pour fabriquer des chèques), il s'identifie à un super-héros en empruntant le nom de « Barry Allen » à son *comic book* préféré (*The Flash*) et il est appelé par les journaux « le

³⁸ Dans *Iron Man* (2008), Tony Stark ne résiste pas non plus à la tentation de faire savoir qu'il est « iron man ».

³⁹ Z. Bauman, *op. cit.*, p. 147.

James Bond du ciel », ce qui le conduit à se déguiser en 007 en adoptant le nom de « Fleming », en s'habillant avec le costume que porte l'agent secret dans *Goldfinger* (le film est cité) et en achetant une Aston Martin⁴⁰. Enfin, dans les dernières minutes du récit, Abagnale apporte l'élément d'explication qui manque à son personnage pour certifier sa supériorité naturelle. Il révèle à l'inspecteur qu'il n'a pas « triché » à l'examen du barreau pour devenir avocat, mais il a simplement beaucoup étudié pendant deux semaines. Cette révélation souligne ainsi que, à l'instar des autres protagonistes que l'on a étudiés dans ce chapitre, Abagnale n'est pas l'usurpateur qu'il paraît être, mais un digne représentant de la masculinité hégémonique, apte à prendre l'allure de tout ce que cette société attend de lui sans jamais s'y perdre.

De même que pour les trois autres personnages-types identifiés, il ne s'agit pas pour autant de présenter le héros polyvalent comme une catégorie au sens fort, dans la mesure où, en dépit de la communauté de pratiques et de valeurs qui le forme, il existe de nombreux recoupements possibles entre ce héros et le héros technophobe, le héros mythique et l'artiste solitaire. Thomas Crown n'est-il pas rapproché à plusieurs occasions de la figure du magicien ? Le parcours résolument christique de Spider-Man dans le second volet de ses aventures ne l'associe-t-il pas aussi aux héros mythiques ? La volonté inébranlable de Chris Gardner, le protagoniste de *The Pursuit of Happiness* (2006), de s'adapter au contexte postindustriel ne fait-elle pas de lui un héros polyvalent ? La pertinence de cette catégorie tient donc en priorité au fait qu'elle « magnétise » un certain nombre de discours et de préoccupations propres à la classe moyenne, voire à la classe moyenne supérieure, en faisant de la plasticité de la masculinité de son héros une alternative à la rigidité parfois dogmatique des identités de genre proposées par d'autres héros. Dans ce contexte, on voit que la chaîne citationnelle dans laquelle le héros polyvalent s'insère en vue de naturaliser sa performance de genre est avant tout celle du rêve américain mis en évidence par Traube, un récit partagé qui lui permet d'afficher le fondement ontologique de sa supériorité tout en justifiant son désir de s'adapter aux valeurs et aux usages inhérents à la modernité.

⁴⁰ La présence de Leonardo DiCaprio dans ce film ajoute à la dimension polyvalente du personnage, l'acteur ayant fondé une partie de sa réputation sur son aptitude à incarner des rôles de nature très diverses, comme en témoigne sa filmographie : *What's Eating Gilbert Grape* (1993), *Total Eclipse* (1995), *Romeo + Juliet* (1996), *Titanic* (1997) et *Gangs of New York* (2002).

Conclusion

L'étude des représentations de la masculinité hégémonique dans le cinéma américain contemporain rend bien compte du rôle-clé que la modernité technologique joue dans les modes de légitimation de l'identité masculine blanche et de classe moyenne. Plus précisément, l'analyse que j'ai proposée de ces représentations – entre 1968 et 1987, mais surtout de 1996 à 2009 – a permis de montrer qu'un grand nombre d'entre elles, tant dans le cinéma de science-fiction ou le film catastrophe que le péplum, le film de guerre, le thriller, le film d'espionnage, le *biopic* ou la comédie, peut être rapporté à un paradigme technophobe visant à réguler les effets disruptifs que l'innovation technologique et les évolutions politiques, sociales, économiques et culturelles qu'elle engendre ont sur la masculinité. En outre, le bilan que j'ai effectué en croisant des recherches sur l'histoire de la masculinité avec des travaux dédiés à la culture nord-américaine m'a conduit à observer que le rôle joué par ce paradigme dans la légitimation de l'identité masculine n'est nullement récent ou fortuit, puisqu'il procède d'une tradition technophobe dont l'émergence, à la fin du XIX^e siècle, a pu être corrélée à l'avènement de la notion même de masculinité. C'est en effet à cette époque que la nouvelle configuration de genre et le vocable qui en synthétise les significations (*masculinity*) se généralisent, comme une sorte de réponse *médiate* à la remise en cause que l'identité masculine (*manliness*) connaît dans le contexte mouvant de la seconde révolution industrielle. Sur la base de ces constatations, je me suis donc prioritairement appliqué à souligner, en m'appuyant sur l'analyse des films issus de mon corpus, que c'est l'effervescence de l'innovation technologique et l'émergence des nouveaux cadres de pensée qui l'accompagnent, qui, tout comme à la fin du dix-neuvième, déterminent plus que d'ordinaire, au tournant des années 1970 et dès le milieu des années 1990, les modalités de construction, de légitimation et d'exhibition des principaux idéaux de masculinité au cinéma. Ma recherche m'a également amené à mettre en avant un certain nombre de stratégies plus communes, propices à la naturalisation de la masculinité dans les représentations filmiques : le recours au mode mélodramatique, l'inscription dans la matrice de la romance hétérosexuelle, l'instauration d'une confusion générationnelle, un déficit de motivation narrative ou encore la suggestion du caractère inné des compétences du héros.

L'homme à l'ère de sa reproductibilité technique

Au terme de cette réflexion, j'aimerais placer l'accent sur un point qui dit l'intérêt qu'elle présente à mes yeux : la mise à jour du rapport *dialectique* plus qu'antagoniste que la masculinité entretient en définitive avec la modernité technologique. Comme je l'ai annoncé en introduction, ma recherche a été en partie motivée par le constat de la contradiction entre le caractère technophobe

de la construction de la masculinité dans les productions hollywoodiennes et l'essor technologique remarquable qui caractérise le contexte dans lequel ces films s'inscrivent. Devant ce paradoxe, le bilan historiographique que j'ai proposé des origines de la masculinité m'a permis de relever de façon ponctuelle qu'à la fin du XIX^e siècle déjà, l'opposition de « l'homme à la machine » trouvait son pendant dans une forme d'adéquation entre l'homme *et* la machine, voire dans la célébration d'un homme-machine dont la dimension technologique était cependant occultée. C'est dans l'étude de Gail Bederman sur la diversité des usages de la notion de « civilisation », en regard du concept de masculinité entre 1880 et 1917, que j'ai pu noter les prémisses de cette relation dialectique. Cette dernière est ensuite apparue sous différents jours grâce au croisement de plusieurs recherches dédiées à l'histoire culturelle américaine. On l'a repérée dans les discours rattachés au courant de pensée anti-moderne (Jackson Lears) ainsi que dans les récits liés à la tradition pastorale (Leo Marx) ou au mythe de la frontière (Richard Slotkin) ; dans les représentations de figures telles que Theodore Roosevelt, Eugen Sandow ou Tarzan, à propos desquelles John Kasson a montré que l'allure « naturelle » qu'elles affichent entre en contradiction avec les modes de fabrication de leurs corps ou, à un autre niveau, avec les techniques que suppose la mise en circulation de leurs images ; mais aussi dans les modalités de production de la masculinité naissante, c'est-à-dire dans le recours à la culture de masse et donc à la littérature, aux lithographies, aux revues périodiques, à la photographie et au cinéma pour diffuser ces « images ». Dans le domaine filmique, ou plutôt le « précinéma », c'est la mise en relation de l'analyse livrée par Linda Williams des disparités de genre dans les expériences chronophotographiques de Eadweard Muybridge, avec les études de Richard Dyer et Steve Neale sur la propension des images fixes et mouvantes à déviriliser, mais aussi à magnifier le sujet masculin, qui a permis de postuler le caractère dialectique de la relation entre masculinité et technologie : les films, comme les machines qui sont partie prenante de la modernité industrielle, sont non seulement aptes à remettre en cause – par les chocs qu'ils occasionnent ou *via* les analogies qu'ils évoquent – le socle « naturel » de l'identité masculine, mais ils se prêtent également à une consolidation des normes masculines. J'ai formalisé ce postulat en prenant appui sur le concept de « remédiation », élaboré par Jay David Bolter et Richard Grusin, et sur la terminologie de Ernst Jünger, avant de l'éprouver au gré de plusieurs analyses de films, en particulier de *Rambo II* (cf. 3.4) et de *The Matrix* (cf. 4.4). L'examen de la figure du vétéran à l'aune des théories de Klaus Theweleit sur le corps-armure et de l'opposition entre les concepts de « machine-multiple » et de « machine-totale » a mis en évidence la manière dont l'économie symbolique d'un film comme *Rambo II* (1985) permet au héros d'évoquer certaines propriétés associées à la technologie (puissance, résistance, efficacité, unité, etc.) tout en désavouant ce que cet amalgame pourrait avoir de dévirilisant (rejet net des technologies technocratiques, insistance

sur la primauté de sa relation à la nature, etc.). On a vu ainsi que la masculinité de Rambo, à l'instar de beaucoup d'autres héros de la période, s'offrait comme le spectacle d'un corps-armure « technologique », mais qui se veut l'expression de l'ontologie « naturelle » de la masculinité qu'il performe. Enfin, l'étude du personnage de Neo et du caractère technologique de *The Matrix* a poussé l'exploration de cette relation dialectique plus avant, en pointant le rôle décisif que la relation de remédiation entre les niveaux diégétiques et filmiques de cette production joue dans l'atténuation des contradictions mises en jeu par l'intrigue. On a ainsi pu accréditer l'idée d'une forme de convergence entre la quête du héros technophobe et le travail filmique : Neo, de même que *The Matrix*, cherche à naturaliser sa « performance » masculine *via* la démonstration de son pouvoir « médiatique » à faire accéder à de l'immédiateté.

De manière générale, le rapport dialectique de la masculinité hégémonique à la technologie souligne la double disposition de la modernité technologique à subvertir et à renforcer les catégories qui sont au principe de cette masculinité¹. De ce point de vue, il faut noter que ma recherche aurait pu trouver une entrée pertinente dans certains travaux féministes anglo-saxons qui, à partir du milieu des années 1980, ont levé le voile sur le potentiel de déstabilisation et de fixation que recèle la technologie en regard des normes de genre. Je veux parler des usages métaphoriques que Teresa de Lauretis et Judith Halberstam font du concept de « technologie » en le sortant du champ de la « technicité », dans la filiation de Michel Foucault, mais surtout du célèbre « Manifeste cyborg » de Donna Haraway, dans lequel la théoricienne s'empare de la figure hybride du cyborg afin de mettre en exergue la propension de celle-ci à transgresser les dualismes essentiels de la culture occidentale (humain-animal, humain-machine, matériel-immatériel), tout en insistant sur son aptitude corrélative à les refonder². Or, ces dualismes sont, on le sait, ceux sur lesquels la masculinité prend appui. Haraway rend cet aspect perceptible quand elle avance que le monde cyborgien pourrait être « la grille de contrôle sur la planète [...], l'appropriation définitive du corps des femmes dans une orgie guerrière masculiniste », en même temps qu'un espace de « réalités corporelles et sociales dans lesquelles les gens n'auraient peur ni de leur double parenté avec les animaux et les machines, ni des idées toujours fragmentaires, des

¹ D'un côté, l'aptitude reconnue aux machines à reproduire, à détruire, à convertir, à régenter, à simuler, à supplanter, à se transformer tend à mettre à mal la singularité et la supériorité dont le sujet masculin se prévaut. De l'autre, on voit que, par la puissance, l'ingéniosité et le « sublime » qui leur sont associés, les machines peuvent également être considérées comme le fruit du savoir-faire, de l'imagination et de la persévérance du sujet masculin qui les aurait conçues à son image.

² Donna Haraway, « A Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s », in Sean Redmond (dir.), *Liquid Metal : the Science Fiction Film Reader*, London and New York, Wallflower Press, 2004, pp. 158-181. En français : D. Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais...* ; T. de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires...* ; Judith Halberstam, « Automating Gender : Postmodern Feminism in the Age of Intelligent Machine », in *Feminist Studies*, vol. 17, n°3, 1991, pp. 439-460 ; *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham and London, Duke University Press, 1995. Voir aussi : Gill Kirkup, Linda Janes, Kath Woodward et Fiona Hovenden (dir.), *The Gendered Cyborg : A Reader*, London and New York, Routledge, 2000.

points de vue toujours contradictoires. »³ A ce titre, ma recherche aurait d'ailleurs également pu partir de films tels que *The Stepford Wives* (1975), *The Entity* (1981) ou *Hollow Man* (2000), dont les discours féministes tendent à dénoncer les usages de la technologie et de la science en tant qu'outils de domination masculine.

Si la relation dialectique de la masculinité à la technologie montre que cette dernière est, sur le plan du genre, aussi bien un facteur de trouble que de normalisation, elle indique surtout que le doute que la technologie instigue quant à la prééminence de la masculinité est indissociable des « certitudes » qu'elle peut lui apporter. En cela, cette dialectique est emblématique de la conception du genre que livre Judith Butler (cf. 1.1), puisqu'elle ne renvoie jamais à la possibilité de sortir des relations de savoir-pouvoir sur lesquelles l'hégémonie masculine repose, mais seulement à celle de retourner ces relations ou de les reconfigurer. Comme on l'a vu, l'évolution du paradigme technophobe que j'ai décrite entre 1987 et 1996 témoigne bien de cette logique qui opère en vase clos : le cyborg du premier terminator devient un allié authentiquement masculin à compter du moment où il est confronté à une menace technologique dont l'hybridité (féminine) est plus troublante que la sienne. Là encore, il y a lieu de citer Haraway, qui a bien synthétisé en quoi la figure du cyborg se prête à cette dialectique :

« Le cyborg est une créature qui vit dans un monde postgenre ; il n'a rien à voir avec [...] [la] tentation de parvenir à une plénitude organique à travers l'ultime appropriation du pouvoir de chacune de ses parties pour une unité supérieure. Le cyborg n'a pas d'histoire originelle au sens occidental du terme : ultime ironie puisqu'il est aussi l'horrible conséquence, l'apocalypse finale de l'escalade de domination de l'individuation abstraite, le moi par excellence, enfin dégagé de toute dépendance, un homme dans l'espace. »⁴

Le cyborg est pour Haraway, à l'image des différentes représentations de la technologie que j'ai examinées, cette figure ambivalente qui explicite le fait que la construction du sujet masculin est toujours liée à la désignation d'objets (ou d'« abjects ») qui, à tout moment, peuvent déconstruire la normativité de ce sujet par un effet de renversement, en vue de se constituer eux-mêmes comme sujets. A ce titre, l'histoire du terminator interprété par Arnold Schwarzenegger montre que ce que la masculinité (Kyle Reese dans *The Terminator*) altérise par réification ou abjection (le cyborg dans *The Terminator*) est toujours de la masculinité en puissance, une virtualité qui attend de s'actualiser (le cyborg dans *Terminator 2* et 3). Il convient ici de rappeler que j'ai inscrit ma recherche dans une conception du cinéma qui admet bien cette réversibilité, dans la mesure où elle ne prête pas à ce médium, aux institutions qui l'entourent ou aux individus

³ D. Haraway, *op. cit.*, p. 38.

⁴ *Ibidem*, p. 32.

qui le font, un pouvoir de contrainte décisif, des intentions autres que celle de plaire ou des stratégies concertées. Le cinéma relève à mes yeux d'une « technologie de genre »⁵, soit un ensemble organisé de discours et de pratiques qui, en fonction de leur faculté à procurer du plaisir « visuel et narratif », ont la capacité de fabriquer des normes de genre, mais aussi de les interroger. Or, si ma recherche présente le cinéma comme le médium le plus à même d'infléchir les relations de pouvoir que l'homme entretient avec la modernité technologique, c'est surtout, on l'a suggéré à maintes reprises, parce qu'il est le plus « technologique » et le plus « hétérogène » de tous les médias ayant pris part à la construction de la masculinité dès le tournant du XIX^e siècle. Les technologies réelles et imaginaires qui structurent ce médium tendant à subvertir les normes masculines au profit des valeurs et des pratiques sur le rejet desquelles ces normes se sont établies, le cinéma est également apte à instaurer de telles normes en *remédiant* au « vertige » que produit la rencontre de l'homme avec la « machine ». Dans ce contexte, le vertige résulte de la possibilité aujourd'hui décuplée de percevoir l'altérité, de s'envisager sous de nouvelles formes, mais aussi de chuter et de dominer. Ce vertige, c'est celui que Neo s'efforce de maîtriser dans *The Matrix*, à l'instar de Del Spooner dans *I, Robot* (2004) ou de Obi-Wan Kenobi dans *Attack of the Clones* (2002), celui d'un devenir « autre » corrélé de façon privilégiée à la puissance des technologies. Mais si les films auxquels je me suis intéressé laissent poindre un tel vertige, s'ils interrogent les fondements de l'identité masculine en faisant état du trouble que l'innovation technologique produit, force est d'admettre que c'est le plus souvent dans la perspective de réaffirmer *in fine* la supériorité naturelle de la masculinité dans une société postindustrielle.

Bien sûr, la grande majorité des études dédiées aux représentations filmiques de la masculinité montrent que ces dernières participent en général à la recherche d'une « permanence dans le changement ». Du reste, comme je l'ai relevé, c'est plus la modernité sociale liée à l'essor technologique que la technologie elle-même qui inquiète le héros technophobe. Au-delà de ce constat, il me semble toutefois que ma recherche met en évidence le potentiel éminemment perturbateur attaché à la technologie, dans le sens où les critères de périodisation que j'ai retenus ont eu pour conséquence directe d'exclure la période de changement la plus notable des quarante dernières années dans les représentations de la masculinité américaine. En effet, la délimitation de mon corpus (*cf.* chapitre 4, pp. 222-226), qui s'est effectuée à partir de la coïncidence entre des innovations technologiques de grande ampleur et l'apparition de la science-fiction et du film catastrophe comme genres de premier plan, m'a amené à écarter d'emblée la période que Susan Jeffords a baptisée « The Big Switch », soit le tournant des années 1990, durant lequel la masculinité hégémonique renonce en grande partie à sa violence et à sa corporéité musculeuse

⁵ T. de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires...*, p. 75.

pour se doter d'une psychologie plus sensible et d'un physique plus filiforme⁶. On peut donc arguer, sans pour autant présumer d'une relation causale bi-univoque entre ces phénomènes, que les conceptions de l'identité masculine qu'on a observées en période d'innovation technologique sont, en comparaison des masculinités du « The Big Switch », marquées par un désir accru de stabilité, voire de retour à des valeurs fondamentales.

Ce postulat trouve du crédit dans le parallèle qu'il est possible de tirer, de façon distante mais significative, entre les différents « héros postindustriels » et la dialectique complexe qu'expose Edgar Morin dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*⁷. Dans cet essai, dont le titre justifierait à lui seul sa présence dans ces pages, le sociologue souligne « la relation entre modernité et archaïsme »⁸. Selon Morin, le cinéma engage, dans et par son développement, une résurgence de « l'émerveillement de l'univers archaïque des doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, [...] nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes »⁹. Or, une grande partie des représentations issues de mon corpus est emblématique d'une telle relation à trois égards. D'abord, on a vu que les « savoirs partagés » impliqués dans la transformation des performances masculines en *essences* étaient soit des mythologies anciennes, soit des mythes fondateurs de la culture nord-américaine : mythe de la frontière, mythe du rêve américain, schéma de la création individuelle, mythe de l' élu, du déluge, de l'âge d'or, etc. Ensuite, notre typologie de personnages a mis en évidence la résurgence de toute une série de figures « archaïques », qui s'étaient déjà distinguées lors de l'apparition de la notion de masculinité : le héros antique, le gladiateur, l'homme de la jungle, le cow-boy, le héros christique et le génie créateur. Enfin, il paraît symptomatique que le personnage-type le moins « archaïque » – au sens où il appartient à un imaginaire proche des réalités contemporaines – des tendances que j'ai dessinées grâce à ma typologie, c'est-à-dire le héros polyvalent, soit aussi celui qui atteste une volonté de s'adapter à la modernité en personnifiant le rapport dialectique que cette dernière engage. Toutefois, si le constat d'une tendance du retour de l'« archaïque » renforce l'idée que la masculinité traverse une phase de préservation plutôt que d'évolution, ce phénomène n'est pas pour autant, on l'a vu, en contradiction avec un discours prônant la modernisation. De même que pour Morin « la

⁶ S. Jeffords, « The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties »...

⁷ E. Morin, *op. cit.*

⁸ *Ibidem*, pp. XI-XII. Avant d'insister sur cette relation, le sociologue propose d'étudier les représentations cinématographiques dans une perspective anthropologique selon un premier axe très général, qui a trait à la prise en compte de l'« image » : « [T]out tourne autour de l'image, parce que l'image, ce n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, c'est l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire. »⁸ Comme je l'ai évoqué rapidement au chapitre 1 (*cf.* p. 60), Morin part ainsi d'un principe qu'on peut rapprocher de celui qu'on a posé dans la méthodologie, à savoir que c'est par la représentation, en l'occurrence, du genre, qu'il est possible de transformer la performance performative de celui-ci en essence, ou, dans le cas décrit par Morin, de faire passer « l'imaginaire de la réalité à la réalité de l'imaginaire. » *Ibidem*, p. XI.

⁹ *Ibidem*, p. XII.

renaissance de cet archaïsme se fait dans le *développement* de notre modernité »¹⁰, le héros postindustriel plaide en faveur de la modernisation par l'entremise d'une relation de remédiation, qui travestit la modernité en une technologie masculine et/ou « archaïque » : une presse hydraulique dans *The Terminator*, le téléphone fixe dans *The Matrix*, le T-101 dans *The Terminator 3*, un artéfact ancestral dans la série des *Indiana Jones*, les rotatives dans *State of Play*, la photographie dans *The Assassination*, Sonny dans *I, Robot*, la machine à écrire dans *Confessions*, etc.

Ce qui se joue dans ces réalisations, c'est donc l'instigation d'un doute, d'autant plus profond et déstabilisant (et aussi d'autant plus potentiellement « plaisant » par l'horizon de possibilités qu'il laisse entrevoir) qu'il se veut à la mesure de la stabilité des normes qu'il vise à (ré)instaurer. Or, ce doute – ce vertige –, j'espère en avoir convaincu, est avant tout lié au fait d'avoir délégué aux technologies le pouvoir de construire et de diffuser la masculinité et de se retrouver ainsi confronté à tous ces « fantômes » qui signalent la reproductibilité inquiétante de cette identité. La reproductibilité technique caractéristique de l'ère industrielle avait déjà entamé l'aura du sujet qui se réclamait du masculin. A l'aube d'une ère postindustrielle marquée par la possibilité de sa propre reproductibilité technique – concrétisée par l'avènement du clonage thérapeutique –, ce sujet appréhende le parachèvement du déclin de son aura en cherchant à l'éprouver, mais par-dessus tout à le dépasser. Tout comme à la fin du XIX^e siècle, c'est donc parce que la masculinité est façonnée par la technologie, que ses représentant-e-s s'emploient inlassablement à montrer, dans une logique politique de maîtrise de ses potentialités disruptives et normatives, que c'est *la masculinité* qui construit cette technologie (à son image).

Ce point s'illustre d'une façon troublante dans l'avènement, parallèle à l'ère postindustrielle, du nouveau cinéma américain (*New Hollywood*) et des *movie brats* (Georges Lucas, Brian de Palma, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, etc.¹¹), soit une génération de réalisateurs qui s'est distinguée par ses compétences techniques, les stratégies « auteuristes » qu'elle a adoptées et une volonté de (re)légitimer la masculinité hétérosexuelle blanche de classe moyenne. Ces particularités sont notamment relevées par Robin Wood dans *Hollywood from Vietnam to Reagan*, qui conclut que la restauration de la figure du Père — entendue ici aussi bien au plan symbolique que littéral — constitue assurément « le projet dominant, *ad infinitum* et *post nauseam*, du cinéma contemporain américain, un véritable métasystème thématique qui embrasse tous les genres disponibles et tous les cycles actuels, des drames réalistes au fantastique pure, en

¹⁰ *Ibidem*, p. XI ; je souligne.

¹¹ Hormis Coppola et Scorsese, je parle ici plus, même s'il y a des chevauchements, de la seconde période du *New Hollywood* que de la période que Geoff King a appelée *Hollywood Renaissance*. Voir G. King, *New Hollywood...*, pp. 49-115.

passant par la comédie et le film noir, allant même jusqu'à infiltrer de façon détournée le film d'horreur. »¹² Mais peut-être n'est-ce là que la conséquence d'un bouleversement d'un autre type dans les relations de « l'homme à la machine ». En effet, questionner les rapports entre masculinité et technologie au cinéma, c'est aussi réfléchir la relation de la masculinité vis-à-vis du cinéma. Il y a lieu d'observer à cet égard – mais il ne s'agit ici que d'une ouverture vers d'autres pistes de réflexion – que le renforcement du conflit entre masculinité et modernité technologique mis en scène par cette génération de cinéastes advient précisément au moment de la mise à mal des processus d'identification et de projection qui sous-tendent la construction du « sujet transcendantal » – qu'on pourrait rapprocher de « l'homme imaginaire » d'Edgar Morin – postulés par les théories du dispositif (*apparatus* ou *screen theory* dans le contexte anglo-saxon)¹³. Il faut ainsi rappeler de manière sommaire que, pour Christian Metz par exemple, le dispositif cinéma (dans les conditions « classiques » de projection en salles) dote le spectateur d'une forme de complétude imaginaire par la mise en jeu de certaines phases décisives du développement psychique ; et cela, notamment *via* une propension à le faire osciller entre des positions voyeuristes et fétichistes¹⁴. Or, les théories du dispositif, qui vont faire l'objet d'une importante critique féministe¹⁵, se popularisent à l'époque (les années 1970 et 1980) où la télévision et la vidéo participent à l'érosion des conditions de génération des effets dont ces théories font l'hypothèse. De sorte qu'il serait intéressant d'envisager une corrélation entre l'émergence du héros postindustriel durant cette même période et l'apparition du sujet transcendantal dans la théorie filmique (sujet avec qui ce héros partage une dialectique entre distance et proximité vis-à-vis de l'image), le héros postindustriel pouvant être considéré comme la résultante indirecte d'une inflexion sensible dans les conditions de réception spectatorielle du moment : la révélation pour le spectateur du dispositif audiovisuel dans son rapport à la représentation. En cela, la prédilection du cinéma contemporain pour la mise en image de la reconquête de la prééminence de « l'homme sur la machine » pourrait aussi rendre compte d'un redéploiement, au sein même du texte filmique

¹² R. Wood, *op. cit.*, p. 172. On peut remarquer à ce titre que, au-delà des projections paranoïaques et technophobes qu'ils recèlent, les films de bon nombre de ces cinéastes et de leurs « héritiers » masquent les intérêts de la classe masculine dominante, au sens où ils décrivent une technologie qui reste, dans les faits du moins, l'instrument par excellence de la domination que l'homme blanc exerce sur les catégories sociales subordonnées. Rappelons par exemple que certains des réalisateurs des films évoqués dans ma recherche – George Lucas, mais aussi James Cameron et Peter Jackson – ont participé à la création de compagnies d'effets spéciaux (respectivement *Industrial Light & Magic* [ILM], *Digital Domain* et *Weta Digital*), qui constituent le fer de lance de la supériorité socio-économique dont ils jouissent aujourd'hui encore.

¹³ Voir notamment : C. Metz, *op. cit.* ; Jean-Louis Baudry, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978 ; Thierry Kuntzel, « Le travail du film, 1 », in *Communications*, n°19, 1972, pp. 25-39 ; les articles de Baudry, Bellour, Metz et Kuntzel dans *Communications*, n°23, (Psychanalyse et cinéma), Paris, Seuil, 1975 ; Teresa de Lauretis and Stephen Heath (dir.), *The Cinematic Apparatus*, London, Macmillan, 1980. Je remercie Mireille Berton de ses éclairages sur le sujet.

¹⁴ Voir C. Metz, *op. cit.*, pp. 121-175.

¹⁵ Voir le chapitre « Feminism, Film Theory, and the Bachelor Machines » dans Constance Penley, *The Future of an Illusion : Film, Feminism, and Psychoanalysis*, London, Routledge, 1989, pp. 56-80.

– un nouveau transfert du « contenant » vers le « contenu » –, des tensions entre les instances spectatorielles et technologiques mises en jeu par le dispositif cinéma.

La boîte de Pandora : ce que dit *Avatar* de l'état des relations entre l'homme et la nature (des technologies)

Lors de la délimitation de mon corpus, j'ai indiqué que je restreindrais mon étude à la borne supérieure de 2009, notamment parce que *Avatar* (2009) me paraît constituer une sorte de cas limite en regard des films qui le précèdent. J'aimerais toutefois conclure par une brève analyse de ce film, afin de montrer en quoi il reconduit, en même temps qu'il infléchit, les schémas qu'on a étudiés. *Avatar* est une réalisation exemplaire de ma problématique à de nombreux égards. Tout d'abord, le film a été écrit et réalisé par James Cameron, à qui on doit, entre autres, *The Terminator* (1984) et *Titanic* (1997), mais aussi le scénario original de *Rambo II* (1985). Résolument inscrit dans les codes de la culture de masse, le film témoigne de contradictions analogues à nombre de productions de cette étude : il mobilise des procédés de technologies digitales sophistiqués, dans l'optique de les mettre au service d'un discours à la fois technophobe et apologétique des vertus d'une nature sauvage, exempte de toute compromission avec la modernité. Cette contradiction dans les termes s'avère, là encore, d'autant plus frappante que les qualités sur la base desquelles *Avatar* a été promu touchent prioritairement aux prouesses technologiques qu'il s'attribue, que ce soit dans le domaine de la projection en relief ou par sa capacité à reconstituer en images de synthèse une nature et un bestiaire imaginaires de façon « plus vraie que nature ». Du reste, cette dimension paradoxale ne passe pas complètement inaperçue, puisque le quotidien spécialisé *Variety* relève (sans en faire pour autant grand cas), sous la plume du critique Todd McCarthy, que l'usage appuyé du thème du « retour à la nature » dans le film de Cameron est « plutôt ironique de la part d'un film qui repose autant sur la technologie. »¹⁶ En outre, il faut noter que *Avatar* a connu un succès commercial phénoménal¹⁷ et que, à l'instar de la plupart des productions considérées, il organise son intrigue autour du parcours d'un personnage masculin symboliquement dévirilisé par la société moderne, qui va finalement parvenir à contrer les effets induits par la technologie en se rapprochant d'une communauté d'autochtones vivant en symbiose avec la nature.

Avatar, qui se déroule sur une planète à la végétation luxuriante appelée Pandora, fonde son récit sur un affrontement entre une complexe militaro-industriel (appelé significativement *The Company*) dirigé par des humains et les Na'vis, une population d'indigènes humanoïdes vivant en

¹⁶ Todd McCarthy, « Avatar », in *Variety*, Thursday, December 10th, 2009.

¹⁷ La sortie d'*Avatar* sur le territoire américain a rapporté 760 millions de dollars de recettes, ce qui en fait le film le plus lucratif de 2009, mais aussi de l'histoire du cinéma hollywoodien. Toutefois, il faut noter que, si on ne prend pas en compte l'inflation, le film se place à la quatorzième place de ce palmarès, juste après *Ben Hur* (1959).

phase avec leur environnement sauvage. La présence de la Compagnie sur Pandora est motivée par l'exploitation d'un minerai rare qui pourrait permettre d'endiguer la crise énergétique que traverse la Terre. Le film centre son récit sur le personnage de Jake Sully (Sam Worthington), un soldat paraplégique, qui, suite à la mort de son frère jumeau, se voit offrir la possibilité d'intégrer le programme Avatar : il s'agit d'un dispositif technologique permettant à des humains de piloter, depuis leur cerveau, des corps de Na'vis clonés à partir d'une hybridation avec les gènes de ces humains. Aux commandes de son avatar, Jake a pour mission d'entrer en contact avec un clan d'indigènes afin de les convaincre d'abandonner le sol riche en minerai qu'ils occupent. Or, au fil du temps, Jake découvre non seulement la supériorité de leur mode de vie sur celui des humains, mais il tombe également amoureux de la fille du *leader* du clan, Neytiri (Zoe Saldana). Finalement, le personnage se retourne contre le complexe militaro-industriel qui l'emploie et prend la tête du combat des Na'vis contre de l'armée du Colonel Quaritch (Stephen Lang), venue détruire le site des indigènes. En dernière instance, Jake se défait de l'interface technologique qui lui permettait d'incarner un Na'vi et transfuse directement son « esprit » dans le corps de son avatar. Le personnage accède ainsi non seulement à la tête du clan, mais aussi à la complétude « naturelle » de son identité masculine.

Pour cerner les enjeux d'*Avatar*, il faut en considérer la première séquence. Le film débute par un cri tribal et l'avancée rapide de la caméra planant au-dessus d'une forêt tropicale. Le point de vue progresse à grande vitesse pendant quelques courts instants jusqu'à pénétrer la jungle embrumée. Simultanément, sur fond de battements de tambour en rythme crescendo, celui qu'on ne tarde pas à identifier au personnage principal, Jake Sully, professe des paroles en voix-over, qui permettent d'assimiler ces images à son point de vue : « Quand j'étais étendu à l'hôpital des vétérans, avec ce grand trou au milieu de ma vie, j'ai commencé à rêver que je volais, j'étais libre ». A ces mots, qui coïncident avec l'arrivée de la caméra dans la jungle, le film passe à un fondu au noir durant lequel Sully ajoute : « Mais tôt ou tard, il faut se réveiller. » Le personnage ouvre un œil et on découvre que Jake est précisément en train de se réveiller d'un sommeil cryogénique de six ans, au cours duquel il a voyagé à bord d'un navire spatial pour se rendre sur Pandora, la planète que la Compagnie exploite. La séquence est ensuite structurée par un montage alterné qui mêle le réveil et l'arrivée de Jake en navette sur Pandora, avec les circonstances qui l'ont amené jusque-là. On apprend alors que c'est en raison de la mort de son frère jumeau, tué par des petits truands qui en voulaient à son argent, que la Compagnie a proposé à Jake de prendre sa place en tant que pilote d'avatar. Les deux frères partageant le même génome, Jake est le seul apte à repourvoir le poste du défunt. Toutefois, comme le film le précise, Jake n'est pas un scientifique, à l'instar de son frère, mais un soldat. Et c'est avec le reste des militaires chargés d'assurer la sécurité des exploitants miniers qu'il est débarqué.

Classiquement dense en informations, cette scène d'exposition construit un discours aisément identifiable. En passant d'un plan de forêt, qui traduit le fantasme d'un contact immédiat avec la nature, à la vision d'un monde technologique aux couleurs froides, en porte-à-faux avec cette nature, *Avatar* pose l'enjeu central de son intrigue : dépasser l'entrave technologique imposée par la société postindustrielle afin de retrouver le sentiment de liberté et la capacité d'agir offerts par la nature. Les plans d'arrivée de la navette sur Pandora insistent sur le gigantisme des exploitations minières, la monstruosité des machines, la délimitation quasi carcérale de la base militaire et la noirceur industrielle des usines. Dans ce contexte, le personnage de Jake apparaît comme un individu dévirilisé par les technologies, sa paraplégie représentant l'aspect le plus concret de son émasculatation symbolique. Si on la met en relation avec le meurtre de son frère, perpétré pour de l'argent, cette invalidité renvoie clairement à l'aliénation du personnage par le matérialisme ambiant, au fait qu'il a été privé d'une partie essentielle de sa personne en même temps que de sa motricité. La présentation de Jake suggère ainsi que la technologie tend à châtrer l'homme en le privant du socle organique de son pouvoir. Et il en va de même du reste des militaires, puisque Jake indique qu'ils ne sont pas motivés ici par un idéal de liberté, comme sur Terre, mais par l'appât du gain. D'ailleurs, pratiquement chaque plan de cette séquence souligne l'artificialité du monde dans lequel le protagoniste vit et les médiations qu'il implique : par exemple, la première vue de Pandora est livrée par l'entremise d'un reflet dans un panneau solaire ; sur cette planète, tous les hommes respirent grâce à des masques à oxygène et travaillent dans des espèces d'exosquelettes métalliques. Enfin, lorsque Jake débarque sur Pandora, son arrivée est obstruée par deux machines imposantes, un exosquelette et un bulldozer géant, qui signalent d'emblée la nature antagoniste de la relation qu'il va nouer avec la technologie. Du reste, le personnage finira par affronter ces deux engins sous les traits surhumains de son avatar.

Toutefois, si Jake finit bien par s'opposer aux machines, il est important d'indiquer qu'il n'échappe pas pour autant complètement au matérialisme de cette culture. Lors de sa première conversation avec le colonel Quaritch, Jake accepte en effet, dans un premier temps, d'espionner les Na'vis pour le compte du militaire, en échange de la promesse de retrouver un jour l'usage de ses jambes. Il consent, en d'autres termes, à être reconstruit par la science et ses technologies. Et c'est seulement une fois qu'il pénètre dans la nature et qu'il en (re)découvre la beauté sauvage, quand il rencontre les Na'vis et que leurs pratiques lui rappellent son essence profonde, que le personnage renonce à sa reconstruction technologique pour adopter une vie plus « naturelle ». Il entame alors le processus de naturalisation, mais aussi de remasculinisation, qui va lui permettre d'accéder à l'hégémonie. De manière très schématique, on peut dire que ce processus se décompose, comme dans plusieurs films passés en revue précédemment, en deux mouvements complémentaires et évocateurs du mythe de la frontière. Un mouvement de rapprochement d'avec

la nature primitive et un mouvement d'opposition ferme à la culture moderne. Je propose de considérer brièvement *Avatar* selon ces deux axes.

Le premier mouvement passe par une série d'épreuves initiatiques qui conduisent Jake à se défaire des techniques modernes pour devenir un guerrier Na'vi. Il fait l'expérience des coutumes tribales, il apprend à monter à cheval, à tirer à l'arc, à chasser, à se mouvoir dans la nature et à en respecter la vie animale et végétale. Cependant, on sait que cette voie initiatique serait inutile pour les visées naturalisantes du film si elle ne se doublait pas, simultanément, d'une insistance sur la prédisposition ontologique du personnage à devenir un guerrier tout-puissant. Jake ne peut accéder à une hégémonie de genre que s'il se différencie des machines par la dimension innée de son pouvoir. Cette qualité est suggérée par un ensemble de traits qui, étape par étape, contribuent à faire de lui une sorte d' élu. On peut citer le rôle des particules sacrées de la forêt, qui, à deux reprises, intercédent en faveur du personnage afin de signaler à Neytiri que la nature, dans ce qu'elle a de plus pure, est du côté de Jake (dans la saga de *Star Wars*, ces particules serviraient à signaler la « Force »). Il y a aussi le fait que c'est en goûtant son sang que la chamane de la tribu décide de l'initier. Lorsqu'il chevauche son Ikran, sorte de dragon volant, Jake s'exclame qu'il est « né pour faire ça » (alors qu'il est plutôt médiocre sur un cheval), ce qui est une allusion au fait qu'il serait venu au monde pour planer au-dessus de ses congénères. Cette proclamation se concrétise du reste aux trois-quarts du film, quand le héros parvient à assujettir Toruk, le prédateur le plus puissant de Pandora, et s'impose alors comme le *leader* naturel de la lutte contre les colons. Enfin, la veille de l'attaque de l'armée, le héros demande à Eywa, la divinité de la nature, d'intervenir en faveur des Na'vis. Mais Neytiri lui explique alors que la nature ne prend jamais parti. Pourtant, au moment critique de la bataille, tout le bestiaire de Pandora se joint au combat pour se ranger aux côtés de Jake et vaincre l'ennemi humain. Cette intercession à la fois divine et naturelle, qui est un leitmotiv dans de nombreux films épiques de ce type¹⁸, constitue alors le plébiscite de la justesse des valeurs défendues par les indigènes, en même temps que la confirmation du lien privilégié que Jake entretient avec les plus hautes instances de la nature. Précisons encore que, en dépit du pouvoir qu'il octroie au personnage, le film s'assure que la démarche de Jake ne peut pas être assimilée à une velléité de domination. Pour cela, il insiste notamment sur l'innocence et la maladresse initiale du personnage *via* les remarques de Neytiri, cette dernière n'ayant de cesse de le traiter d'« enfant stupide », tout en ajoutant qu'il a « un bon cœur ».

¹⁸ Voir par exemple *Return of the Jedi* (1983), *Dune* (1984) ou encore *The Lord of the Rings : The Two Towers* (2002).

Le second mouvement du processus de naturalisation de Jake, c'est-à-dire l'opposition à la culture moderne, s'articule, lui, à la nécessité de s'émanciper des technologies qui dominent le personnage. Comme Quaritch le lui fait remarquer lors de leur combat final, Jake n'est pas si différent de lui, dans le sens où, malgré toutes les prouesses qu'il a accomplies et le contact qu'il a noué avec les Na'vis, il est aussi subordonné à une machine : il est, au fond, toujours un spectateur captif du dispositif de pilotage de son avatar. Pour apparaître naturellement supérieur, Jake doit donc se départir de ce dispositif technologique, qui, comme sa chaise roulante, l'inféode à un appareillage technique. De ce point de vue, *Avatar* apparaît clairement allégorique de l'expérience spectatorielle offerte par le cinéma, le film associant l'état de sous-motricité du pilote à celui du spectateur. A l'image du personnage invalide de James Stewart dans *Rear Window* (1954), son héros paraplégique est donc censé, pour redevenir un « homme », dépasser cet état de sujétion/médiation. D'ailleurs, le film suggère dès le début, par le traitement visuel similaire qu'il réserve au cercueil du frère de Jake et à la couchette de pilotage virtuel de l'avatar (dans les deux cas, l'objet se dirige vers la caméra placée à l'intérieur de la cavité dans laquelle il s'insère¹⁹), que le dispositif technologique est, certes, un lieu de naissance, mais aussi de mort. Autrement dit, si Jake ne veut pas connaître le même sort que son frère, il doit à tout prix se défaire de la médiation technologique en accédant à une forme d'immédiateté naturelle.

Ce travail passe, d'un côté, par une opposition franche au colonel Quaritch, en tant que caricature de l'homme dépendant de la technologie, et, d'un autre côté, par une alliance tacite avec les femmes qui sont présentées comme des instances maîtresses dans l'accession de l'homme à la masculinité hégémonique. Selon cette logique, Quaritch apparaît comme une sorte d'homme-machine belliqueux, une relique du culturisme des années 1980 qui est allée trop loin du côté de la technologie et de la violence masculine. Cette facette très « construite » du personnage est bien illustrée par la scène dans laquelle on le voit passer d'une salle de musculation, où il lève des altères en expliquant la nécessité de ne pas se ramollir (sans quoi Pandora peut le détruire, précise-t-il), à un exosquelette qui reproduit tous ses gestes. D'ailleurs, contrairement à Jake, Quaritch est un homme de l'intérieur, puisqu'il se réfugie constamment dans le cockpit de son vaisseau ou dans son exosquelette. Enfin, en tuant ou en essayant de tuer toutes les femmes du film – que ce soit Grace (Sigourney Weaver), Neytiri ou Trudy (Michelle Rodriguez) – il apparaît comme l'expression de la masculinité génocidaire que Jake ne doit pas devenir.

A l'inverse, on voit que c'est grâce à sa relation privilégiée avec ces trois femmes et à leur intervention providentielle que Jake s'émancipe des technologies. Trudy le libère de sa cellule et

¹⁹ Voir annexe 5.

Neytiri le délivre des bras robotiques de Quaritch comme du dispositif de pilotage virtuel. A ce titre, il faut indiquer que si le rôle que Neytiri joue dans la « libération » de Jake aurait pu conférer une dimension féministe au personnage, cette possibilité de lecture est en grande partie évacuée par l'iconographie christique du film. Juste après avoir réanimé Jake, Neytiri est en effet montrée tenant dans ses bras le corps souffrant du héros, dans une mise en scène qui, en évoquant la *Pietà* de Michel-Ange, souligne la fonction essentiellement maternelle qu'elle remplit dans l'accession du héros à la masculinité. Du reste, Neytiri se joint quelques instants plus tard à la chamane du clan, pour aider Jake à renaître en transvasant son âme dans le corps de son avatar. Le protagoniste délaisse finalement sa carcasse humaine « imparfaite » et ressuscite sous l'apparence du surhomme guerrier qu'il a, en fin de compte, toujours été. A l'ouverture d'un seul œil au début du film, le récit répond alors, à la fin, par l'ouverture des deux yeux du héros. Dans ces circonstances, le recouvrement complet de la vue explicite pour les spectateurs la réussite de la quête du personnage. Jake n'a pas seulement reconquis sa motricité, il a retrouvé l'accès immédiat à une nature dont il était privé jusque-là. A cet égard, *Avatar* s'avère exemplaire de la stratégie de remédiation décrite dans les analyses de *The Matrix* et de *Unbreakable* (2000). Pour cela, le film multiplie notamment les incrustations d'écrans et de cadres au niveau du profilmique, jusqu'à ce que le regard final, en position face caméra, instaure la naturalité d'un point de vue débarrassé de toute médiation. Ainsi, si, dans le cas de Jake, le déni de la technologie repose sur sa capacité à vaincre des machines et à se défaire de sa dépendance au dispositif de pilotage virtuel, dans le cas du film, il est associé au pouvoir de susciter l'émotion, à l'aptitude à montrer que les techniques filmiques (pour le coup, l'image de synthèse, mais aussi la projection en relief) servent avant tout la restitution d'une histoire pleine d'authenticité.

Pour conclure, j'aimerais arguer que, en s'appuyant sur une opposition schématique entre un homme « naturel », qui s'allie aux femmes, et un homme-machine, qui les éradique, *Avatar* reconduit dans ses grandes lignes le rapport de force genré du premier film qu'on a étudié : *The Terminator*. En effet, ce film mettait déjà en scène, il y a vingt-cinq ans, un homme s'associant à une femme dans un combat contre un cyborg programmé pour la tuer. Mais cette schématisation signifie-t-elle pour autant qu'*Avatar* constitue un retour au paradigme technophobe « masculin » des années 1968 à 1987 ? On peut en douter. Il est à mon sens plus juste d'affirmer que si ce film réactive ce mode d'opposition genrée, c'est parce que, outre l'influence de son réalisateur, il représente une tentative de variation, voire un nouveau stade dans le processus d'acclimatation de la masculinité à la « modernité liquide ».

Cette hypothèse se vérifie par l'examen de la représentation que le film propose de la nature. Durant la première partie de *Avatar*, la forêt apparaît comme un lieu dense, humide et quelque peu

inquiétant. Le premier plan du métrage plane au-dessus de ses étendues embrumées, mais s'interrompt abruptement au moment d'y pénétrer. Quand il entre pour la première fois dans la forêt (dont une grande partie des plantes est clairement inspirée de la flore subaquatique), Jake se fait attaquer par plusieurs animaux sauvages, avant de tomber dans une chute d'eau. De plus, ainsi qu'en atteste la scène où Neytiri scrute et vise le personnage avec son arc depuis les hauteurs d'un arbre, il s'agit d'un espace à dominante féminine, dans lequel la « femme » est dépositaire du pouvoir perceptif. Toutefois, si la nature est empreinte d'une dimension environnementale incontestable, il faut remarquer que, à un autre niveau, les usages qui en sont faits et les métaphores mobilisées pour la désigner suggèrent qu'elle est aussi une allégorie des technologies postindustrielles. Quand elle décrit cette nature, Grace parle par exemple de la « communication électrochimique » des racines d'arbres et de la forêt comme d'un « réseau global » [*global network*] auquel les Na'vis peuvent accéder en y « mémorisant » ou en y « téléchargeant » des informations à l'envi. Autant de termes qui renvoient à une vision technologique de la nature. Sur Pandora, on se connecte à son Ikran par l'intermédiaire de ses cheveux, on transfère son âme comme un ensemble de données numérisées et on prie dans un lieu ressemblant à un gigantesque *dance floor*. A l'instar de nombre de productions des années 1996-2009, *Avatar* offre donc une représentation féminine de la « technologie », qui se distingue cependant du paradigme technophobe de la période en conférant une dimension positive à cette « technologie ». Mais il faut remarquer que la forêt ne revêt de connotations technologiques positives qu'à partir du moment où Jake commence à s'accomplir. En effet, ce n'est qu'une fois que le héros débute son initiation et que ses potentialités sont reconnues par les particules sacrées et la chamane que la forêt devient un terrain moins menaçant et propice à l'exercice de ses qualités masculines. En ce sens, Jake masculinise la nature autant qu'elle le masculinise, dans une correspondance qui n'est pas sans rappeler le processus de « trouble générationnel » décrit par ailleurs (cf. 3.3.1. ; pp. 167-168). Cette phase de masculinisation se double du reste de la subordination progressive de Neytiri, par son inscription dans le schéma de la romance hétérosexuelle. Ainsi, et en comparaison des technologies industrielles, à la fois désuètes et encombrantes, du colonel Quaritch, la nature dont Jake fait usage incarne une technologie novatrice qui est, littéralement, devenue une *seconde nature*. Si bien qu'on peut déceler dans *Avatar* une ambivalence emblématique de la relation entre l'archaïque et le moderne exposée par Morin. D'un côté, le film tient un discours résolument technophile et, par certains aspects, subversif sur le plan du genre. Loin de symboliser une phase antérieure de l'évolution, les Na'vis personnifient, par leur haut degré de connectivité naturelle, un stade avancé du rapport à la technologie, un système organique qui réconcilie nature et culture,

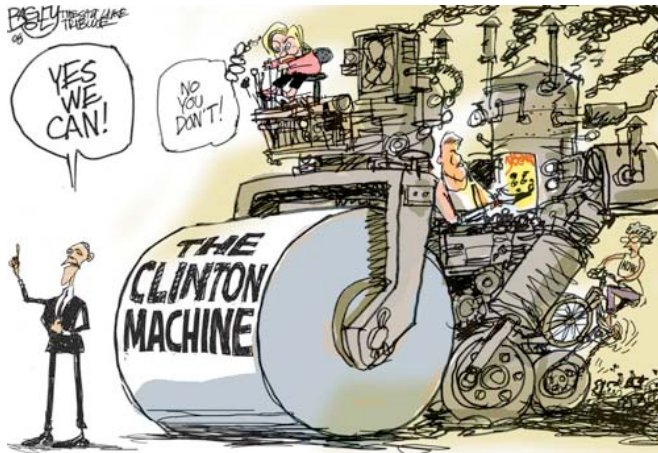
s'inscrivant en cela dans la continuité de la légitimation d'une collusion de plus en plus ordinaire avec la technologie²⁰. De plus, l'abandon du corps de Jake en faveur d'un corps cloné, qui plus est hybride, témoigne d'une forme de reconnaissance de la performativité du genre, de la possibilité, pour la masculinité, d'être imitée pour ne pas dire transformée. Toutefois, comme dans la plupart des productions analysées, cette valorisation des « technologies » n'a lieu que pour être désavouée ensuite, d'un autre côté, par les stratégies essentialistes du film. Il y a d'abord le recours au schéma « archaïque » de l'élus et à la légende de Pocahontas (dont *Avatar* est une adaptation libre), qui naturalise d'autant plus la performance de genre du héros que le film choisit de donner un tour particulièrement tribal à sa conclusion. Mais surtout, Jake dénie le constructivisme de son clone en rejetant la technologie industrielle associée à Quaritch. Cette dernière se trouve ainsi stigmatisée comme l'avenir indésirable de l'homme, par opposition à une technologie postindustrielle, qui, à l'image de Jake, est parvenue à se dissimuler sous les apparences de la nature.

En accédant finalement à une masculinité « naturelle » qui feint de ne rien devoir à la modernité, Jake parvient à occulter la part d'hybridité de son avatar et à masquer le fondement artificiel de sa suprématie sociale. Mais il semble qu'en choisissant une vie plus « animale », Jake s'offre surtout une « *Second Life* », c'est-à-dire le parachèvement du fantasme inavouable de vivre une existence à la fois réelle et virtuelle. Après l'avoir entrouverte, *Avatar* tente de refermer la boîte de « Pandora ».

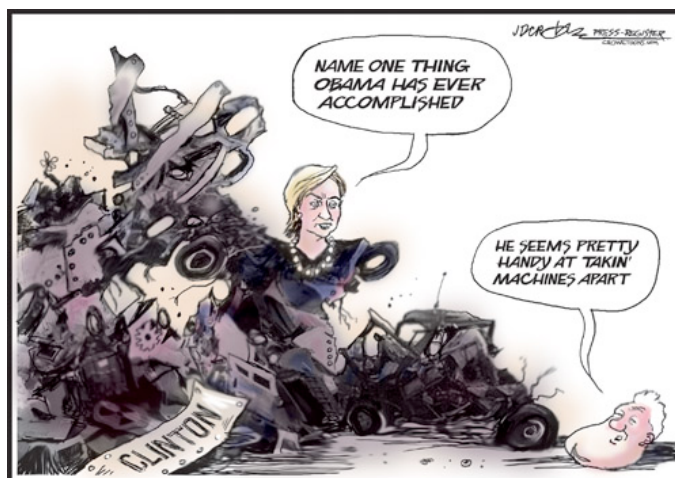
²⁰ Il faut en effet noter que depuis *The Matrix* (1999), les représentations de la relation de l'homme à la culture de masse et aux « machines » ont nettement évolué. Alors que dans le film des frères Wachowski, la « Matrice » représente une médiation technologique imposée, qui ne dit pas son nom, dans *Surrogates* (2009) et *Gamer* (2009), cette relation est devenue – même si elle est condamnée par le film – complètement intentionnelle.

Annexes

Annexe 1 : Barack Obama et la machine Clinton



Source : <http://politicalhumor.about.com/od/barackobama/ig/Barack-Obama-Cartoons/Obama-vs-Clinton-Machine.htm>



Source : http://blog.al.com/jdcrowe/2008/02/obama_vs_clinton_machine.html



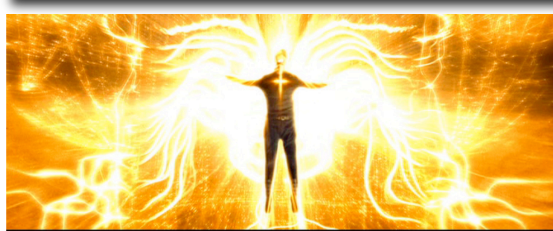
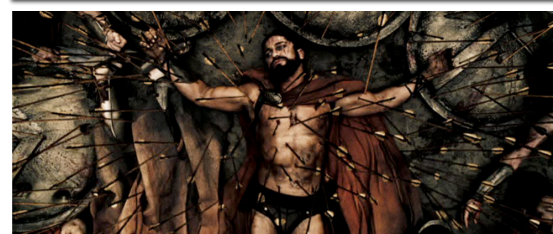
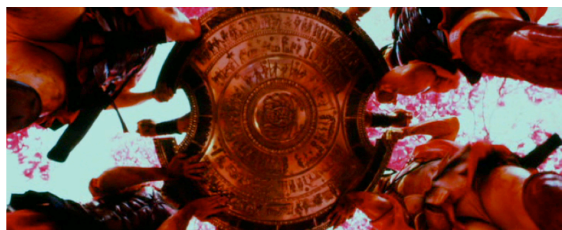
Source : Internet 2007, site inconnu

Annexe 2 : *Pollice verso* (Jean-Léon Gérôme, 1882)

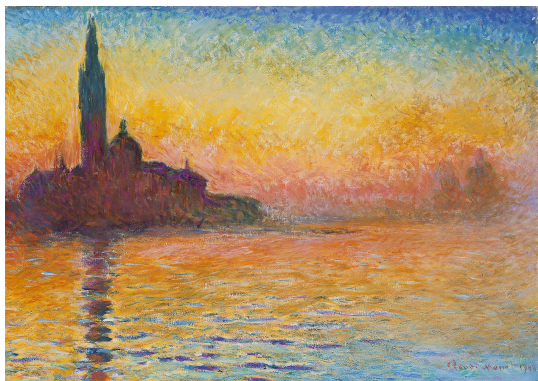


Annexe 3 : Les héros christiques

De gauche à droite : *Alexander* (2004), *Beowulf* (2007), *The Incredibles* (2004), *Gladiator* (2000), *300* (2007), *Spirer-Man 2* (2004), *Terminator Salvation* (2009), *The Matrix Revolutions* (2003), *Superman Returns* (2006), *Avatar* (2009), *End of Days* (1999).



Annexe 4 : Les toiles dans *The Thomas Crown Affair* (1999)



San Giorgio Maggiore, soleil couchant, Claude Monet (1908)



Le jardin de l'artiste à Eragny, Camille Pissarro (1898)



Sur les berges de la Seine, Edouard Manet (1874)



The Mirror of Venus, Edward Burne-Jones (1875)



Le Fils de l'homme, René Magritte (1964)

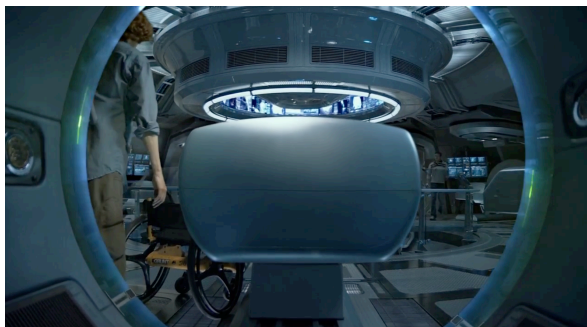


Certain Uncertainties, Christian Vincent (1997)



La Méridienne ou La Sieste (d'après Millet), Vincent Van Gogh (1889-1890)

Annexe 5 : Dispositifs de naissance et de mort dans *Avatar* (2009)



Système de pilotage d'avatar



Cercueil de Tommy

Bibliographie

- ADAMS, Rachel et SAVRAN, David (dir.), *The Masculinity Studies Reader*, Oxford, Blackwell publishers, 2002.
- ADORNO, Théodor W. et HORKHEIMER, Max, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 [1944].
- ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993 [1985].
- ALTMAN, Rick, « Reusable Packaging : Generic Products and the Recycling Process », in BROWNE, Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 1998, pp. 1-41.
- ARASSE, Daniel, « La Guillotine ou l'inimaginable effet d'une simple mécanique », in *Revue des sciences humaines*, Tome aLVIII, n°186-187, 1982, pp. 123-144.
- ARNOLD, Robert F., « Termination or Transformation ? The *Terminator* Films and Recent Changes in the U.S. Auto Industry », in *Film Quarterly*, vol. 52, n°1, 1998, pp. 20-30.
- AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire. How to do Things with Words*, Paris, Editions du Seuil, 1970 [1962].
- BADINTER, Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- BAKER, Brian, *Masculinity in Fiction and Film : representing Men in Popular Genres 1945-2000*, London and New York, Continuum International Publishing Group, 2006.
- BAKER, Jean H., *Sisters : The Lives of America's Suffragists*, New York, Hill and Wang, 2005.
- BALL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities : a Rough Guide*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2002.
- BARON, Ava, « Acquiring Manly Competence : The Demise of Apprenticeship and the Remasculinization of Printers' Work », in CARNES, Mark C. and GRIFFEN, Clyde (dir.), *Meanings for Manhood : Constructions of Masculinity in Victorian America*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, pp. 152-163.
- BAUDET, Jean, *De la machine au système. Histoire des techniques depuis 1800*, Paris, Vuibert, 2004.
- BAUDRY, Jean-Louis, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1997 [1985].
- BEARD, Georges M., « Neurasthenia, or nervous exhaustion », in *The Boston Medical and Surgical Journal*, 1869, pp. 217-221.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe*, 2 vol., Gallimard, 2002 [1949].
- BECK, Ulrich, *Risk Society : Towards a New Modernity*, London, Sage, 1992.
- BEDERMAN, Gail, *Manliness & Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1995.
- BELL, Daniel, *Vers la Société post-industrielle*, trad. de l'anglais par Pierre Andler, Paris, Robert Laffont, 1976, [1973].
- BELTON, John, *American Cinema/American Culture*, New York, McGraw-Hill, 1994.
- , *Movies and Mass Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1996.
- BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1935].
- BEYNON, John, *Masculinities and Culture*, Buckingham and Philadelphia, Open University Press, 2002.

- BIGORGNE, David, « *Gladiator* ou le retour du péplum-opéra », in *CinémAction*, n°112, (Le surhomme à l'écran), 2004, pp. 50-65.
- BIRRIEU, Jean-Yvon, *Histoire de l'informatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- BLY, Robert, *Iron John. A Book about Men*, Cambridge, Da Capo Press, 2004 [1990].
- BOILLAT, Alain, « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique », in *Décadrages*, n°16-17, 2010, pp. 9-46.
- , *Du bonimenteur à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007.
- BOLTER, Jay David, « Technologie numérique et remédiation du cinéma », in GRAILLAT, Ludovic (dir.), *De Tron à Matrix : réflexions sur un cinéma d'un genre nouveau. Actes du colloque des 2, 3 et 4 février 2004 à la Cinémathèque de Toulouse*, Toulouse, CRDP de Midi-Pyrénées, 2006, pp. 91-102.
- BOLTER, Jay David, GRUSIN, Richard, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, London, The MIT Press, 1999.
- BORDWELL, David, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2006.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet et THOMPSON, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.
- BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones*, Paris, Editions Amsterdam, 2006 [2001].
- BOURDEAU, Vincent, JARRIGE, François, VINCENT, Julien, *Les Luddites. Bris de machines, économie politique et histoire*, Clamecy, Ere, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, « L'identité et la représentation. Élément pour une réflexion critique sur l'idée de région », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, vol. 35, n°35, pp. 63-72.
- , *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BOWMAN DODD, Anna, *The Republic of the Future, or Socialism a Reality*, New York, Press W. L. Mershon & Co., 1887.
- BRAUDY, Leo, « The Genre of Nature. Ceremonies of Innocence », in BROWNE, Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 1998, pp. 278-309.
- BRERETON, Pat, *Hollywood Utopia : Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol, Portland, Intellect, 2005.
- BROD, Harry, *The Making of Masculinities : The New Men's Studies*, Boston, Allen and Unwin, 1987.
- , « Studying Masculinities as Superordinate Studies », in KEGAN GARDINER, Judith, *Masculinity Studies & Feminist Theory : New Directions*, New York, Columbia University Press, 2002, pp. 161-175.
- BROSNAN, Mark, *Technophobia : The Psychological Impact of Information Technology*, London and New York, Routledge, 1998.
- BROWNE, Nick, « Politique de la forme narrative », in BURCH, Noël (dir.), *Revoir Hollywood : La Nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, pp. 76-86.
- BRYCE, James, *The American Commonwealth*, vol. 2, New York, London, The Macmillan Company, 1906.
- BUCKLAND, Warren, *Directed by Steven Spielberg : Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York, London, Continuum, 2006.

- BUCKLAND, Warren et ELSAESSER, Thomas, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, London, Arnold, 2002.
- BUKATMAN, Scott, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham and London, Duke University Press, 1993.
- , *Matters of Gravity : Special Effects and Supermen in the 20th Century*, Durham & London, Duke University Press, 2003.
- BURCH, Noël (dir.), *Revoir Hollywood : La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'américain par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, 2006 [1990].
- , *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, trad. de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009 [1993].
- , *La Vie psychique du pouvoir*, trad. de l'américain par Brice Matthieussent, Paris, Léo Scheer, 2002 [1997].
- , *Le Pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*, trad. de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004 [1997].
- , « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », trad. de l'américain par Pierre Lauret, in *OutreScène*, n°9, (Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre ?), mai 2007, pp. 132-149.
- Cahiers du genre*, n°45, (Les Fleurs du mâle. Masculinité sans hommes), Paris, L'Harmattan, 2008.
- CARRASCO CARRASCO, Rocio, *New Heroes on Screen. Prototypes of Masculinity on Contemporary Science Fiction Cinema*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2006.
- CARROLL, Noël, « The Future of Allusion : Hollywood in the Seventies (And beyond) », in *October*, vol. 20, 1982, pp. 51-81.
- , *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- CASETTI, Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999 [1978, 1993].
- CHAMAYOU, Grégoire, « Préface », in KAPP, Ernst, *Principes d'une philosophie de la technique*, Paris, Vrin, 2007 [1877], pp. 7-40.
- CHAMBERS, Ross, « The Unexamined », in *The Minnesota Review*, n°47, 1997, pp. 141-156.
- CHARNEY, Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley and Los Angeles, London, University of California Press, 1995.
- CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1978.
- , « The Enemy Outside : Thoughts on the Psychodynamics of Extreme Violence with Special Attention to Men and Masculinity », in KEGAN GARDINER, Judith, *Masculinity Studies & Feminist Theory : New Directions*, New York, Columbia University Press, 2002, pp. 235-260.
- CinémAction*, n°89, (Le Péplum : l'Antiquité au cinéma), 4^e trimestre, Paris, Corlet-Télérama, 1998.
- CLARE, Anthony, *On Men : Masculinity In Crisis*, London, Chatto and Windus, 2000.
- CLOVER, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- COCKBURN, Cynthia, *Brothers : Male Dominance and Technological Change*, London, Pluto Press, 1983.
- COHAN, Steven, *Masked Men : Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1997.

- COHEN, David, *Being a Man*, London, Routledge, 1990.
- COLLINS, Jim, RADNER, Hilary and PREACHER COLLINS, Ava (dir.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York, Routledge, 1993.
- Communications*, n°23, (Psychanalyse et cinéma), Paris, Seuil, 1975.
- CONNELL, Robert William, *Gender & Power : Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1987.
- , *Masculinities*, St Leonards, Allen & Unwin, 1995.
- CONNELL, Robert William and MESSERSCHMIDT, James W., « Hegemonic Masculinity : Rethinking the Concept », in *Gender and Society*, vol. 19, n°6, 2005, pp. 829-859.
- COOK, David A., « Lost Illusions : American Cinema in the Shadow of the Watergate and Vietnam, 1970-1979 », in HARPOLE, Charles (dir.), *History of the American Cinema*, New York, Charles Scribner's Sons, 2000, pp. 497-505.
- COQUILLAT, Michelle, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982.
- CORRIGAN, Timothy, *A Cinema without Walls. Movies and Culture After Vietnam*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.
- CRAIG, Steve (dir.), *Men, Masculinity, and the Media*, London, Sage, 1992.
- CREED, Barbara, « Dark Desires : Male Masochism in the Horror film », in COHAN, Steven et HARK, Ina Rae (dir.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1993, pp. 118-133.
- , *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London/New York, Routledge, 1993.
- , *Phallic Panic : Film, Horror and the Primal Uncanny*, Carlton, Melbourne University Press, 2005, p. XVI.
- CRENSHAW, Kimberle, GOTANDA, Neil, PELLER, Garry, THOMAS, Kendall (dir.), *Critical Race Theory : The Key Writings That Formed the Movement*, New York, New Press, 1996.
- CROAL, N'gai, « Maximising The Matrix », in *Newsweek*, April 19th, 1999.
- CUSSET, François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.
- CUSTEN, George F., *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- DAVIS, Flora, *Moving the Mountain : The Women's Movement in America since 1960*, New York, Simon & Schuster, 1991.
- DAVIS, Mike, *Ecology of Fear : Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York, Metropolitan Books, 1998.
- , *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre*, trad. de l'anglais par Arnaud Pouillot, Paris, Allia, 2006 [1998].
- DE LAURETIS, Teresa, *Alice Doesn't : Feminism, semiotics, cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- , *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. de l'américain par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, 2007 [1987, 1991, 1999].
- DE LAURETIS, Teresa and HEATH, Stephen (dir.), *The Cinematic Apparatus*, London, Macmillan, 1980.

- DINELLO, Daniel, *Technophobia ! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin, The University of Texas Press, 2005.
- DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire : The Woman's Film in the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- , « Information, Crisis, Catastrophe », in MELLENCAMP, Patricia (dir.), *Logics of Television, Essays in Cultural Criticism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, pp. 222-239.
- , « Technophilia : Technology, Representation, and the Feminine » in KIRKUP, Gill, JANES, Linda, WOODWARD, Kathryn et HOVENDEN, Fiona (dir.), *The Gendered Cyborg : A Reader*, London, New York, Routledge, 2000 [1990], pp. 110-121.
- , *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archives*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2002.
- DOANE, Mary Ann, MELLENCAMP, Patricia, WILLIAMS, Linda (dir.), *Re-Vision : Essays in Film Criticism*, Los Angeles, American Film Institute, 1984.
- DONNELLY, Ignatius, *Atlantis : The Antediluvian World*, New York, Harpers & Brothers, 1882.
- , sous le pseudonyme Edmund Boisgilbert, *Caesar Column : A Story of the Twentieth Century*, Chicago, F. J. Shulte & Co., 1960 [1890].
- DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- DOUGLAS, Ann, *The Feminization of American Culture*, New York, The Noondays Press, 1998 [1977].
- DRUMMOND, Lee, *American Dreamtime : Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*, London, Littlefield Adams Books, 1996.
- DYER, Richard, « Don't Look Now », in *Screen*, vol. 23, n°3-4, 1982, pp. 61-73
- , *White*, New York, Routledge, 1997.
- , « The White Man's Muscles », in ADAMS, Rachel et SAVRAN, David, *The Masculinity Studies Reader*, Oxford, Blackwell publishers, 2002, pp. 262-273.
- , *Le Star système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- EBERT, Roger, « The Matrix », in *Chicago Sun-Times*, March 31st, 1999.
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993 [1978].
- EHRENREICH, Barbara, *The Hearts of Men. American dreams and the Flight from Commitment*, New York, Anchor Press, 1983.
- , *Fear of Falling : The Inner Life of the Middle Class*, New York Pantheon Books, 1989.
- ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, trad. de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973 [1939].
- ELLEY, Derek, « Quantum of Solace », in *Variety*, Friday, October 24th, 2008.
- ELLUL, Jacques, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Economica, 1990 [1967].
- ELSAESSER, Thomas, « The Pathos of Failure : American Films in the 1970s. Notes on the Unmotivated Hero », in ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander and KING, Noel (dir.), *The Last Great American Picture Show : New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004 [1975], pp. 279-292.
- EZRAHI, Yaron, MENDELSON, Everett and SEGAL, Howard P., *Technology, Pessimism, and Postmodernism*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1994.

- FALUDI, Susan, *Backlash. La Guerre froide contre les femmes*, trad. de l'américain par Lise-Eliane Pomier, Evelyne Chatelain, Thérèse Réveillé, Paris, Antoinette Fouque, 1993 [1991].
- , *Stiffed. The Betrayal of the American Man*, New York, William Morrow and Company, 1999.
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- FARRELL, Warren, *The Myth of Male Power : Why Men are the Disposable Sex*, New York, Simon and Schuster, 1993.
- FEIGEN FASTEAU, Marc, *Le Robot mâle*, trad. de l'américain par Danièle Neumann, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1980 [1974].
- FELSKI, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1995.
- FISCHER, Claude S., *America Calling : A Social History of the Telephone to 1940*, Berkley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- , *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *Sécurité, territoire, population : Cours au Collège de France. 1977-1978*, éd. établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Michel Senellart, Paris, Gallimard, Seuil, 2004.
- , *Dits et écrits : 1954-1988*, vol. 3, Paris, Gallimard.
- FRADLEY, Martin, « Maximus Melodramaticus. Masculinity, Masochism and White Male Paranoia in Contemporary Hollywood Cinema », in TASKER, Yvonne (dir.), *Action and Adventure Cinema*, London/New York, Routledge, 2004, pp. 235-251.
- FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident. IV – Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, trad. de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2001 [1919].
- , *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, 1995.
- FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992 [1992].
- GARDIES, André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- , *Le Conteur de l'ombre : essais sur la narration filmique*, Lyon, Aléas, 1999.
- GAUDREAU, André, JOST, François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
- GELLER, Theresa L., « Queering Hollywood's Tough Chick : The Subversions of Sex, Race and Nation in *The Long Kiss Goodnight* and *The Matrix* », in *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 25, n°3, 2004, pp. 8-34.
- GERSTNER, David A., « Unsinkable Masculinity : The Artist and the Work of Art in James Cameron's *Titanic* », in *Cultural Critique*, n°50, 2002, pp. 1-21.
- , *Manly Arts : Masculinity and Nation in early American Cinema*, Durham & London, Duke University Press, 2006.
- GIL, Pat, « Taking it Personally : Male Suffering in *8mm* », in *Camera Obscura*, n°52, 2003, pp. 156-187.
- GILDER, George F., *Sexual Suicide*, New York, Quadrangle, 1973.
- GILMORE, David D., *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven & London, Yale University Press, 1990.
- GIRARDET, Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.

- GLEVAREC, Hervé, MACÉ, Eric, MAIGRET, Eric, *Cultural studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008.
- GOLDMAN, Steven L., « Images of Technology in Popular Films : Discussion and Filmography », in *Science, Technology, & Human Values*, vol. 14, n°3, 1989, pp. 275-301.
- GOSCILLO, Margaret, « Deconstructing *The Terminator* », in *Film Criticism*, vol. 12, n°2, 1987-1988, pp. 37-52.
- GUIDO, Laurent, « Un nouveau “règne de la terreur” ? La voix de *L’Homme invisible* et les mythes de la dictature radiophonique » in GUIDO, Laurent (dir.), *Les Peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne, Antipodes, 2006, pp. 59-81.
- GUNNING, Tom, « The Cinema of Attractions : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », in *Wide Angle*, vol. 8, n°3/4, Fall 1986, repris dans ELSAESSER, Thomas and BARKER, Adam (dir.), *Early Cinema : Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, pp. 56-62.
- , *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film : The Early Years at Biograph*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- , « Heard over the Phone : *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology », in *Screen*, vol. 2, n°32, 1991, pp. 184-196.
- , « Modernity and Cinema : A Culture of Shocks and Flows », in POMERANCE, Murray (dir.), *Cinema and Modernity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, pp. 297-315.
- HALBERSTAM, Judith, « Automating Gender : Postmodern Feminism in the Age of Intelligent Machine », in *Feminist Studies*, vol. 17, n°3, 1991, pp. 439-460.
- , *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham and London, Duke University Press, 1995.
- , *Female Masculinity*, Durham and London, Duke University Press, 1998.
- HANSON, Ellis (dir.), *Out Takes : Essays on Queer Theory and Film*, Durham & London, Duke University Press, 1999.
- HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, trad. de l’américain par Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan, Paris, Exil, 2007 [1985].
- HARNEY, Michael, « Tarzan in Novel and Film », in FORREST, Jennifer (dir.), *The Legend Returns and Dies Harder Another Day : Essays on Films Series*, Jefferson and London, McFarland & Compagny, 2008, pp. 57-80.
- HARRIS, Neil, *A Land of Contrasts : 1880-1901*, New York, Georges Braziller, 1970.
- HEARN, Jeff et MORGAN, David (dir.), *Men, Masculinities & Social Theory*, Boston, Unwin Hyman, 1990.
- HEILBRONER, Robert L., « The Impact of Technology : The Historic Debate », in DUNLOP, John T. (dir.), *Automation and Technological Change*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962, pp. 7-25
- HELLMAN, Hal, *Technophobia. Getting Out of the Technology Trap*, New York, M. Evans and Company, 1976.
- HERITIER, Françoise, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HILL, John et CHURCH GIBSON, Pamela, (dir.), *American Cinema and Hollywood. Critical Approaches*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- HOBERMAN, Jim, « Nashville Contra Jaws, or “The Imagination of Disaster” revisited », in ELSAESSER, Thomas, HORWATH, Alexander and KING, Noel (dir.), *The Last Great American Picture Show : New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004 [1975], pp. 195-222.

- HOENES, Josch, « Images et formations de corps d'hommes trans. Politique visuelle dans les photographies de Loren Cameron », trad. de l'allemand par Elsa Fernandez et Cornelia Möser, in *Cahiers du genre*, n°45, (Les Fleurs du mâle. Masculinité sans hommes), Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 43-57.
- HOFSTADTER, Richard, *The Age of Reform : from Bryan to F. D. R.*, New York, A.A. Knopf, 1972 [1960].
- , *Anti-intellectualism in American Life*, New York, Vintage Books, 1962.
- HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias et par Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, 1970 [1957].
- HOLLOWS, Joanne et JANCOVICH, Mark, *Approaches to Popular Films*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995.
- HORROCKS, Roger, *Masculinity in Crisis : Myths, Fantasies, and Realities*, New York, St. Martin's Press, 1994.
- HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass culture, Postmodernism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1986.
- , « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité », in SELIER, Geneviève, VIENNOT, Eliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1986], pp. 63-73.
- IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Editions de minuit, 1984.
- JACKSON, David, *Unmasking Masculinity : A Critical Autobiography*, London, Unwin Hyman, 1990.
- JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. de l'américain par Florence Noveltry, Paris, Beaux-arts de Paris, 2007 [1991].
- JANCOVICH, Mark, « Modernity and Subjectivity in *The Terminator* : the Machine as Monster in Contemporary American Culture », in *The Velvet Light Trap*, n°30, 1992, pp. 3-17.
- , *Rational Fears: American Horror in the 1950s*, Manchester, Manchester University press, 1996.
- JARDINE, Alice and SMITH, Paul (dir.), *Men in Feminism*, New York, Methuen, 1987.
- JEFFORDS, Susan, *The Remasculinization of America : Gender and the Vietnam War*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- , « Can masculinity be terminated ? », in COHAN, Steven, HARK, Ina Rae (dir.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1993, pp. 245-261.
- , « The Big Switch : Hollywood Masculinity in the Nineties », in COLLINS, Jim, RADNER, Hilary and PREACHER COLLINS, Ava (dir.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York, Routledge, 1993, pp. 196-208.
- , *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
- JONES, Steve, *Y : The Descent of Men*, Boston, New York, Houghton Mifflin Company, 2003.
- JOYRICH, Lynne, « Critical and Textual Hypermasculinity », in MELLENCAMP, Patricia (dir.), *Logics of Television, Essays in Cultural Criticism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, pp. 156-172.
- KASSON, John, *Civilizing the Machine : Technology and Republican Values in America, 1776-1900*, New York, Hill and Wang, 1999 [1976].
- , *Houdini, Tarzan, and the Perfect Man. The White Male Body and the Challenge of Modernity in America*, New York, Hill and Wang, 2001.
- KAZIN, Michael, *The Populist Persuasion : An American History*, New York, BasicBooks, 1995.
- KEANE, Stephen, *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*, London and New York, Wallflower, 2006 [2001].

- KEEN, Sam, *Fire in the Belly : On Being a Man*, New York, Bantam Books, 1992.
- KEGAN GARDINER, Judith, *Masculinity Studies and Feminist Theory : New Directions*, New York, Columbia University Press, 2002.
- KELLNER, Douglas, « Hollywood Film and Society », in HILL, John and CHURCH GIBSON, Pamela (dir.), *American Cinema and Hollywood. Critical Approaches*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 128-136.
- KIBBY, Marj, « Cyborgasm : Machines and Male hysteria in the Cinema of the Eighties », in *Journal of interdisciplinary gender studies*, vol. 1, n°2, 1996, pp. 139-146.
- KIMBALL, A. Samuel, « Conceptions and Contraceptions of the Future : *Terminator 2*, *The Matrix*, and *Alien Resurrection* », in *Camera Obscura*, vol. 17, n°2, 2002, pp. 69-107
- KIMMEL, Michael (dir.), *Changing Men : New Directions in Research on Men and Masculinity*, Newbury Park, Sage, 1987.
- , « Men's Responses to Feminism at the Turn of the Century », in *Gender and Society*, n°1, September 1987, pp. 261-283.
- , « The Contemporary "Crisis" of Masculinity in Historical Perspective », in BROD, Harry (dir.), *The Making of Masculinities. The New Men Studies*, Allen & Unwin, Boston, 1987, pp. 137-153.
- , « The Birth of the Self-made Man », in ADAMS, Rachel et SAVRAN, David, *The Masculinity Studies Reader*, Oxford, Blackwell publishers, 2002, pp. 135-152.
- , *Manhood in America. A Cultural History*, New York, Oxford University Press, 2006 [1996].
- KING, Geoff, *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*, London, New York, I. B. Tauris Publishers, 2000.
- , *New Hollywood Cinema. An Introduction*, London/New York, I. B. Tauris Publishers, 2002.
- KING, Geoff, KRYWINSKA, Tanya, *Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace*, London, Wallflower, 2000.
- KIRBY, Lynne, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 1997.
- KIRKUP, Gill, JANES, Linda, WOODWARD, Kathryn et HOVENDEN, Fiona (dir.), *The Gendered Cyborg : A Reader*, London, New York, Routledge, 2000.
- KLEIN, Melanie, RIVIERE, Joan, *L'Amour et la haine : le besoin de réparation*, Paris, Payot, 1968, 2001 [1937].
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- , *Epistémologie du placard*, trad. de l'américain par Maxime Cervulle, Paris, Editions Amsterdam, 2008 [1990].
- , « "Gosh, Boy George, you must be Awfully Secure in your Masculinity" », in BERGER, Maurice, WILLIS, Brian, WATSON, Simon (dir.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995, pp. 11-20.
- KOZLOVIC, Anton Karl, « Technophobic Themes in Pre-1990 Computer Films », in *Science as Culture*, vol. 12, n°3, p. 341-373.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973 [1947].
- KRAKOVITCH, Odile et SELIER, Geneviève (dir.), *L'Exclusion des femmes, masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, éditions Complexe, 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

- KUHN, Annette, *The Power of the Image : Essays on Representation and Sexuality*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- KURTNIK, Frank, *In a Lonely Street : Film noir, Genre, Masculinity*, London & New York, Routledge, 1991.
- KUNTZEL, Thierry, « Le travail du film, 1 », in *Communications*, n°19, 1972, pp. 25-39.
- LANG, Robert, *Le Mélodrame américain : Griffith, Vidor, Minnelli*, trad. de l'américain par Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2008 [1989].
- LANGFORD, Barry, *Film Genre : Hollywood and Beyond*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2002 [1967].
- LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. de l'américain par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992 [1990].
- LARSON, Doran, « Machine as Messiah : Cyborgs, Morphs, and the American Body Politic », in *Cinema Journal*, vol. 36, n°4, 1997, pp. 57-75.
- LASCH, Christopher, *La Culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, trad. de l'anglais par Michel Landa, Paris, Flammarion, 2006 [1979].
- LEARS, Jackson, *No Place of Grace. Anti-modernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1981.
- , *Rebirth of A Nation : The Making of Modern America, 1877-1920*, New York, HarperCollins, 2010.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2001 [1990].
- , *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.
- « Le jeu de Michel Foucault » (entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), in *Ornicar ?*, *Bulletin périodique du champ freudien*, n°10, juillet 1977, pp. 62-93.
- LEHMAN, Peter, *Running Scared : Masculinity and the Representation of the Male Body*, Philadelphia, Temple University Press, 1993.
- , « Crying Over the Melodramatic Penis : Melodrama and Male Nudity in Films of the 90's », in LEHMAN, Peter (dir.), *Masculinity : Bodies, Movies, Culture*, New York and London, Routledge, 2001, pp. 25-41.
- LEONARD, Garry M., « A Fall from Grace : The Fragmentation of Masculine Subjectivity and the Impossibility of Femininity in Hitchcock's *Vertigo* », in *American Imago*, 1990, vol. 47, n°3-4, pp. 271-291.
- LERMAN, Nina E., OLDENZIEL, Ruth, MOHUN, Arwen P. (dir.), *Gender & technology. A Reader*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003.
- LERNER, Paul, *Hysterical Men, War, Psychiatry and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*, Ithaca, Cornell University Press, 2009 [2003].
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LEWIS, Arthur O. Jr., *Of Men and Machines*, New York, E. P. Dutton & Co., 1963, p. XV.
- LITWAK, Mark, *Reel Power : The Struggle for Influence and Success in the New Hollywood*, Los Angeles, Silman-James Press, 1986.
- LOTRINGER, Sylvère and COHEN, Sande (dir.), *French Theory in America*, New York, London, Routledge, 2001.
- LYNN, Kenneth S., *Hemingway*, New York, Simon et Schuster, 1987.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Editions de minuit, 1979.

« Man versus machine. Barack Obama (almost) declares that he is running for president », in *The Economist*, January 20th-26th 2007, pp. 47-48.

MACKINNON, Kenneth, *Representing Men : Maleness and Masculinity in the Media*, London, Hodder Arnold, 2003.

MANN, Karen B., « Narrative Entanglements : *The Terminator* », in *Film Quarterly*, vol. 43, n°2, Winter, 1989-1990, pp. 17-27.

MARCUSE, Herbert, *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. de l'anglais par Monique Wittig et l'auteur, Paris, Les éditions de minuit, 1968 [1964].

MARSH, Margaret, « Suburban Men and Masculine Domesticity, 1870-1915 », in CARNES, Mark C. and GRIFFEN, Clyde (dir.), *Meanings for Manhood : Constructions of Masculinity in Victorian America*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, pp. 111-127.

MARX, Leo, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, London, Oxford/New York, Oxford University Press, 1964.

–, (dir.), *The Pilot and the Passenger : Essays on Literature, Technology, and Culture in the United States*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1988.

–, « The Idea of “Technology” and Postmodern Pessimism », in ROE SMITH, Merritt and MARX, Leo (dir.), *Does Technology Drive History ? The Dilemma of Technological Determinism*, Cambridge, MIT Press, 1994, pp. 237-257.

MASLIN, Janet, « “The Matrix” : The Reality Is All Virtual and Densely Complicated », in *The New York Times*, March 31st, 1999.

MATTHEWS, Nicole, *Comic Politics : Gender in Hollywood after the New Right*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000.

MAUGUE, Annelise, *L'Identité masculine en crise, 1870-1914*, Marseille, Rivages, 1987.

MCCARTHY, Anna, « Photo Essay : Urban Iconography and the Technological Grotesque », in *The Velvet Light Trap*, n°62, 2008, pp. 44-47.

MCCARTHY, Todd, « The Matrix », in *Variety*, Monday, March 29th, 1999.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. de l'anglais par Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, 1968 [1964].

MEININGER, Sylvestre, « *Terminator 2* : Technologie et identité sexuelle », in *Cinémas*, vol. 5, n°3, 1995, pp. 131-150.

–, « Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley dans la trilogie *Alien* », in *Cinémas*, vol. 7, n°1-2, 1996, pp. 121-150.

–, *Recherche d'une nouvelle masculinité dans le cinéma américain 1977-1991*, Thèse soutenue à Paris III, dirigée par Noël Burch, 1999.

–, « *Apocalypse Now – Platoon* : masculinité, modernisme et culture de masse dans le cinéma américain de la guerre du Viêt-nam », in KRAKOVITCH, Odile et SELIER, Geneviève (dir.), *L'Exclusion des femmes, masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Bruxelles, éditions Complexe, 2001, pp. 129-167.

MELLEN, Joan, *Big Bad Wolves : Masculinity in the American Film*, New York, Pantheon, 1977.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris Gallimard, 1988.

- METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993 [1977].
- MIKOS, Lothar, « Star vs. Plot and Story : Narrative Systems in Competition », in *Iris*, n°24, (Le personnage au cinéma), 1998, Paris, pp. 137-153.
- MILLER, Perry, *Nature's Nation*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1967.
- , *Errand into the Wilderness*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1976.
- MISTRAL, Jacques, *La Troisième révolution américaine*, Paris, Perrin, 2008.
- MODLESKI, Tania, « Never to Be Thirty-Six Years Old : *Rebecca* as Female Oedipal Drama », *Wide Angle*, vol. 5, n°1, 1982, pp. 34-41.
- , *Hitchcock et la théorie féministe*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 [2002].
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1956.
- MOSSE, Georges L., *Nationalism and Sexuality : Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.
- , *L'image de l'homme. L'Invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997 [1996].
- MOTLEY, Clay, « Fighting for Manhood : *Rocky* and Turn-of-the-Century Antimodernism », in *Film & History*, vol. 35, n°2, 2005, pp. 60-66.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, vol. 16, n°3, 1975, pp. 6-18.
- , *Visual and Other Pleasures : Language, Discourse, Society*, New York, Palgrave, 1989.
- MUMFORD, Lewis, *Le Mythe de la machine. La Technologie et le développement humain*, Tome 1, trad. de l'américain par Léo Dilé, Paris, Fayard, 1973 [1967], *Le Mythe de la machine. Le Pentagone de la puissance*, Tome 2, Paris, Fayard, 1974 [1967].
- NEALE, Steve, « Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema », in *Screen*, vol. 24, n°6, 1983, pp. 2-16.
- NEALE, Steve et SMITH, Murray (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York, Routledge, 1998.
- NELSON, Dana D., *National Manhood : Capitalist Citizenship and The Imagined Fraternity of White Men*, Durham and London, Duke University Press, 1998.
- NEWTON, Judith, « Masculinities Studies : the Longed for Profeminist Movement for Academic Men », in KEGAN GARDINER, Judith, *Masculinity Studies & Feminist Theory : New Directions*, New York, Columbia University Press, 2002, pp. 176-192.
- NOCHLIN, Linda, *The Body in pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames and Hudson, 1994.
- NOËL, Rachel, « *The Stepford Wives* ou l'enfer conjugal. La peur de l'automatisation des femmes américaines », in GUIDO, Laurent (dir.), *Les Peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Antipodes, Lausanne, 2006, pp. 147-164.
- NYE, David E., *Electrifying America : Social Meanings of a New Technology, 1880-1940*, Cambridge, London, The MIT Press, 1990.
- , *Narratives and Spaces : Technology and the Construction of American Culture*, New York, Columbia University Press, 1997.
- , *Technology Matters : Questions to Live With*, Cambridge, London, The MIT Press, 2007.

- ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- OLDENZIEL, Ruth, *Making Technology Masculine. Men, Women and Modern Machines in America, 1870-1975*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999.
- OSTROGORSKI, Mosei, *La Démocratie et l'organisation des partis politiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1912 [1902].
- PARINI, Lorena, *Le Système de genre. Introduction aux concepts et théories*, Zurich, Seismo, 2006.
- PENLEY, Constance, *The Future of an Illusion : Film, Feminism, and Psychoanalysis*, London, Routledge, 1989.
- , « Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia », in PENLEY, Constance, LYON, Elisabeth, SPIEGEL, Lynn, and BERGSTROM, Janet (dir.), *Close Encounters : Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis, Oxford, University of Minnesota Press, 1991, pp. 62-80.
- PETRO, Patrice, « Mass Culture and the Feminine : The “Place” of Television in Film Studies », in *Cinema Journal*, vol. 25, n°3, 1986, pp. 5-21.
- PFEIL, Fred, *White Guys : Studies in Postmodern Domination and Difference*, London, Verso, 1995.
- , « Getting Up There with Tom : the Politics of American “Nice” », in KEGAN GARDINER, Judith, *Masculinity Studies & Feminist Theory : New Directions*, New York, Columbia University Press, 2002, pp. 119-140.
- PLANTINGA, Carl, « Trauma, Pleasure, and Emotion in the Viewing of *Titanic* », in BUCKLAND, Warren (dir.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, New York & London, Routledge, 2009, pp. 237-256.
- POMERANCE, Murray (dir.), *Cinema and Modernity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006.
- PORTES, Jacques, *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux Etats-Unis*, Paris, Belin, 1997.
- POSTEL, Charles, *The Populist Vision*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifeste contra-sexuel*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2000.
- PRINCE, Stephen, « A New Pot of Gold : Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989 », in HARPOLE, Charles (dir.), *History of the American Cinema*, New York, Charles Scribner's Sons, 2000, pp. 447-448.
- PUTNEY, Clifford, *Muscular Christianity : Manhood and Sports in Protestant America, 1880-1920*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- PYLE, Forest, « Making Cyborgs, Making Humans : Of Terminators and Blade Runners », in COLLINS, Jim, RADNER, Hilary and PREACHER COLLINS, Ava (dir.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York, London, Routledge, 1993, pp. 227-241.
- RABEL, Robert J., « The Realist Politics of Troy », in WINKLER, Martin M. (dir.), *Troy : From Homer's Iliad to Hollywood Epic*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing, 2007, pp. 186-201.
- RAY, Robert B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- REICH, Charles A., *The Greening of America*, New York, Random House, 1970.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, Paris, Le Robert, 2006.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RIVIERE, Joan, « La féminité en tant que mascarade », trad. de l'anglais par Victor Smirnoff, in *Féminité mascarade : études psychanalytiques* réunies par Marie-Christine Hamon, Paris, Seuil, 1994 [1929], pp. 197-213.
- ROBINSON, Sally, *Marked Men. White Masculinity in Crisis*, New York, Columbia University Press, 2000.
- , « Pedagogy of the Opaque : Teaching Masculinity Studies », in KEGAN GARDINER, Judith, *Masculinity Studies & Feminist Theory : New Directions*, New York, Columbia University Press, 2002, pp. 141-160.

- ROE SMITH, Merritt, « Technological Determinism in American Culture », in ROE SMITH, Merritt and MARX, Leo (dir.), *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*, Baskerville, MIT Press, 1994, pp. 1-35.
- ROE SMITH Merritt and MARX, Leo (dir.), *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*, Baskerville, MIT Press, 1994.
- ROOSEVELT, Theodore, *La conquête de l'Ouest : des Alléghanys au Mississipi : 1769-1777*, trad. de l'américain par Albert Savine, Paris, Dujarric, 1904.
- , *The Strenuous Life. Essays and Adresses*, New York, The Century Co., 1905.
- ROTUNDO, Anthony E., *American Manhood : Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, New York, Basic Books, 1993.
- RUBIN, Gabrielle, *Les Sources inconscientes de la misogynie*, Paris, Robert Laffont, 1977.
- RUTSKY, R. L., *High Techné : Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1999.
- RYAN, Michael et KELLNER, Douglas, *Camera Politica : The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- , « Technophobia », in KUHN, Annette (dir.), *Alien Zone : Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, New York, London, Verso, 1990, pp. 58-65.
- SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980 [1978].
- SALE, Kirkpatrick, *La Révolte Luddite : briseurs de machines à l'ère de l'industrialisation*, trad. de l'américain par Celia Izoard, Paris, L'Echappée, 2006 [1995].
- SAVRAN, David, *Taking It Like a Man. White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- SCHATZ, Thomas, « The New Hollywood », in COLLINS, Jim, RADNER, Hilary and PREACHER COLLINS, Ava (dir.), *Film Theory Goes to the Movies*, New York, Routledge, 1993 pp. 8–37.
- , « New Hollywood, New Millennium », in BUCKLAND, Warren (dir.), *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, New York & London, Routledge, 2009, pp. 19-46.
- SCHIEVELBUSCH, Wolfgang, *Histoire des voyages en train*, trad. de l'allemand par Jean-François Boutout, Paris, Le Promeneur, 1990 [1977].
- SCHNEIDER, Monique, *Généalogie du masculin*, Paris, Flammarion, 2006.
- SCOTT, Joan W., « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », in *American Historical Review*, vol. 91, n°5, 1986, repris dans *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988, pp. 28-50.
- , « La Travailleuse », in FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident. IV – Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, pp. 479-511.
- SEGAL, Howard P., *Future Imperfect : The Mixed Blessings of Technology in America*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1994.
- SEGAL, Lynne, *Slow Motion : Changing Masculinities, Changing Men*, London, Rutgers University Press, 1990.
- SHORT, Sue, *Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- SILVERMAN, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, New York & London, Routledge, 1992.

- SINGER, Ben, *Melodrama and Modernity. Early sensational Cinema and its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001.
- SLOTKIN, Richard, *Regeneration Through Violence : The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.
- , *The Fatal Environment : The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Middletown, Wesleyan University Press, 1985.
- , *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998 [1992].
- SMITH, Henry Nash, *Terres vierges. De l'Ouest américain considéré comme symbole et comme mythe*, trad. de l'américain par Jeanne Collin-Lemercier, Paris, Vent d'Ouest, 1967 [1950].
- SMITH, Michael L., « Recourse of Empire : Landscapes of Progress in Technological America », in ROE SMITH, Merritt and MARX, Leo (dir.), *Does Technology Drive History ? The Dilemma of Technological Determinism*, Baskerville, MIT Press, 1994, pp. 37-52.
- SOBCHACK, Vivian, *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Rutgers, New Jersey, 1987.
- , « “Surge and Splendor” : A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic », in *Representations*, n°29, 1990, pp. 24-49.
- SONTAG, Susan, « The Imagination of Disaster », in REDMOND, Sean (dir.), *Liquid Metal, The Science Fiction Film Reader*, London and New York, Wallflower Press, 2004 [1965], pp. 40-47.
- SPIGEL, Lynn, « Television in the Family Circle. The Popular Reception of a New Medium », in MELLENCAMP, Patricia (dir.), *Logics of Television, Essays in Cultural Criticism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990, pp. 73-97.
- SPRINGER, Claudia, *Electronic Eros. Bodies and Desire in the Postindustrial Age*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- STANSELL, Christine, *City of Women : Sex and Class in New York, 1789-1860*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- STOLLER, Robert, *Recherche sur l'identité sexuelle : à partir du transsexualisme*, trad. de l'anglais par Monique Novodorsqui, Paris, Gallimard, 1978 [1968].
- STRINGER, Julian (dir.), *Movie Blockbusters*, London and New York, Routledge, 2003.
- STUDLAR, Gaylyn, *This Mad Masquerade : Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York, Columbia University Press, 1996.
- TASKER, Yvonne (dir.), « Dumb Movies for Dumb People », in COHAN, Steven et HARK, Ina Rae (dir.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London, Routledge, 1993, pp. 230-244.
- , *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action Cinema*, London/New York, Routledge, 1993.
- , *Action and Adventure Cinema*, London/New York, Routledge, 2004.
- TEHAN, Rita, *Internet Statistics: Explanation and Sources*, CRS report for Congress, The Library of Congress, 2002.
- TELOTTE, J.P., « The Terminator, Terminator 2, & the Exposed Boy », in *Journal of Film and Television*, vol. 20, n°2, 1992, pp. 26-34.
- , *A Distant Technology. Science Fiction Film and the Machine Age*, Wesleyan University Press, 1999.
- , *Science Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

- THEWELEIT, Klaus, *Male Fantasies*, 2 vol., trad. de l'allemand par Stephen Conway, Erica Carter et Chris Turner, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987-1989 [1977-1978].
- , « Postface », in LITTELL, Jonathan, *Le Sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*, Paris, Gallimard, 2008.
- THOMPSON, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood : Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1991.
- TORT, Michel, *Fin du dogme paternel*, Paris, Flammarion, 2005.
- TRACHTENBERG, Alan, *The Incorporation of America : Culture and Society in the Gilded Age*, New York, Hill and Wang, 1982.
- TRAUBE, Elizabeth G., *Dreaming Identities : Class, Gender and Generation in 1980s Hollywood Film*, Boulder and Oxford, Westview Press, 1992.
- TRICE, Ashton D. et HOLLAND, Samuel A., *Heroes, Antiheroes and Dolts. Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921-1999*, Jefferson/London, McFarland & Compagny, 2001.
- TRIPP, Daniel, « “Wake Up” : Narratives of Masculine Epiphany in Millennial Cinema », in *Quarterly Review of Film and Video*, n°22, 2005, pp. 181-188.
- TROEHLER, Margrit, TAYLOR, Henry M., « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », in *Iris*, n°24, (Le personnage au cinéma), 1998, Paris, pp. 33-57.
- TURNER, Frederick Jackson, *La Frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, trad. de l'anglais par Annie Rambert, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- United States Census Bureau, « Cellular Telecommunications Industry », Table 1112, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort héroïque chez les Grecs*, Nantes, Pleins Feux, 2001.
- VERNET, Marc, « Le personnage de film », in *Iris*, n°7, (Cinéma et narration 1), Paris, 1986, pp. 81-110.
- VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005.
- VIGUERIE, Richard A., *The New Right : We're ready to Lead*, Falls Church, Viguerie Co., 1980.
- VIRILIO, Paul, *L'Accident originel*, Galilée, Paris, 2005.
- WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2003 [1904, 1905].
- WEIZENBAUM, Joseph, *Puissance de l'ordinateur et raison de l'homme. Du jugement au calcul*, trad. de l'américain par Marie Thérèse Margulici, Boulogne-sur-Seine, Editions d'informatique, 1981 [1976].
- WHEDON, Joss, CASSADAY, John, *Astonishing X-Men : Dangerous*, vol. 2, Marvel, 2005.
- WHISSEL, Kristen, *Picturing American Modernity. Traffic, Technology, and the Silent Cinema*, Durham and London, Duke University Press, 2008.
- WIEBE, Robert H., *The Search for Order : 1877-1920*, New York, Hill and Wang, 1967.
- WILENTZ, Sean, *The Age of Reagan : A History, 1974-2008*, New York, Harper Collins, 2008.
- WILLIAMS, Linda, *Hard Core : Power, Pleasure and “The Frenzy of the Visible”*, London, Pandora Press, 1990.
- , « Autre chose qu'une mère. *Stella Dallas* et le mélodrame maternel », in BURCH, Noël (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, pp. 46-74.
- , « Melodrama Revised », in BROWNE, Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 42-88.
- , *Playing the Race Card : Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001.

WILLIS, Sharon, *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Durham/London, Duke University Press, 1997.

WILSON, Edward Osborne, *Sociobiology : The New Synthesis*, Harvard University Press, 1975.

WINNER, Langdon, *Autonomous Technology. Technics-out-of-control as a Theme in Political Thought*, Cambridge and London, MIT Press, 1977.

WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986.

WOSK, Julie, *Women and the Machine : Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 2001.

WYATT, Justin, *High Concept : Movies and Marketing in Hollywood*, Austin, University of Texas Press, 1994.

–, « The Formation of the “Major Independant” : Miramax, New Line and the New Hollywood » in NEALE, Steve and SMITH, Murray, *Contemporary Hollywood Cinema*, London & New York, Routledge, 1998, pp. 74-90.

YACOWAR, Maurice, « The Bug in the Rug : Notes on the Disaster Genre », in GRANT, Barry Keith (dir.), *Film Genre : Theory and Criticism*, Metuchen, Scarecrow Press, 1977, pp. 90-107.

Filmographie

- 2001 : A Space Odyssey* (1968)
2010 : The Year We Make Contact (1984)
2012 (2009)
300 (2007)
3:10 To Yuma (2008)
The 4D Man (1959)
500 Days of Summer (2009)
9 (2009)
- The Abyss* (1989)
Adaptation (2002)
After Sunrise (2005)
A.I. (2001)
Airport (1970)
Alexander (2004)
Ali (2001)
Alien (1979)
Alien Nation (1988)
Aliens (1986)
Alien 3 (1992)
All the President's Men (1976)
All the Pretty Horses (2000)
All the Right Moves (1984)
The Amazing Colossal Man (1957)
American Beauty (1999)
American Graffiti (1973)
The Amityville Horror (2005)
Angel Heart (1987)
Apocalypse Now (1979)
Apollo 13 (1995)
Armageddon (1998)
The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford (2007)
Avatar (2009)
The Aviator (2004)
- Back to the Future* (1985)
Back to the Future III (1990)
- Bad Boys I et II* (1995, 2003)
Barfly (1987)
Batman Begins (2005)
Ben Hur (1959)
Beowulf (2007)
Big (1988)
The Black Hole (1979)
Blade I, II et III (1998, 2002, 2004)
Blade Runner (1982)
Bloody Sunday (2002)
The Bourne Identity (2002)
The Bourne Supremacy (2004)
The Bourne Ultimatum (2007)
Brainstorm (1983)
Braveheart (1994)
Brazil (1985)
Bullit (1968)
- California Split* (1974)
Casino Royale (2006)
Cast Away (2000)
Catch Me if You Can (2002)
Chain Reaction (1996)
Charlie and the Chocolate Factory (2005)
Christine (1983)
Close Encounters of the Third Kind (1977)
Cloverfield (2008)
Collateral (2004)
Colossus : The Forbin Project (1970)
Commando (1985)
Conan the Barbarian (1982)
Confessions of a Dangerous Mind (2002)
The Conversation (1975)
The Core (2003)
Critters 2 : The Main Course (1988)
Crocodile Dundee (1986)
- Dances with Wolves* (1990)

- Dante's Peak* (1997)
Daredevil (2002)
Dark City (1998)
The Dark Knight (2008)
D.A.R.Y.L. (1985)
Daylight (1996)
The Day after Tomorrow (2004)
The Day the Earth Stood Still (1951)
The Day the Earth Stood Still (2008)
The Day the World Ended (1956)
Deadly Blessing (1981)
Deadly Friend (1986)
Death Wish 1, 2, 3 et 4 (1974, 1982, 1985, 1987)
Deep Blue Sea (1999)
Deep Impact (1998)
The Deer Hunter (1978)
Déjà Vu (2006)
Delivrance (1972)
Demolition Man (1993)
Demon Seed (1977)
The Departed (2006)
Die Another Day (2002)
Die Hard (1988)
Dirty Harry (1971)
Mrs. Doubtfire (1993)
Dr. Cyclops (1940)
Dr. No (1962)
Duel (1971)
Dune (1984)
Duplicity (2009)

Eagle Eye (2008)
Earthquake (1974)
Eight Legged Freaks (2002)
The Emerald Forrest (1985)
The Empire Strikes Back (1980)
End of Days (1999)
Enemy of the State (1998)
The Enforcer (1976)
The Entity (1981)

Escape From L.A. (1996)
E.T.: The Extra-Terrestrial (1982, 2002)
Eve of Destruction (1991)
eXistenZ (1999)
Eyes of Laura Mars (1978)

Face/Off (1997)
The Fall of the Roman Empire (1964)
Fantastic 4 (2005)
Fantastic 4: Rise of the Silver Surfer (2007)
Ferris Bueller's Day Off (1986)
Field of Dreams (1989)
Fight Club (1999)
Final Destination (2000, 2003, 2006, 2009)
Final Fantasy (2001)
First Blood (1982)
Five Easy Pieces (1970)
Flash Gordon (1980)
The Fly (1986)
Forbidden Planet (1956)
Forrest Gump (1994)
Frankenstein (1931)
The French Connection (1971)
Friday the 13th (1980)
Friday the 13th (2009)
Full Metal Jacket (1987)
Futureworld (1976)

Gamer (2009)
Gangs of New York (2002)
G.I. Joe : The Rise of the Cobra (2009)
Gladiator (2000)
Glory (1989)
Godzilla (1998)
Goldfinger (1964)
Good Will Hunting (1997)
Gorillas in the Mist (1991)
Gran Torino (2009)
Greystoke (1984)

- Halloween* (1978)
Halloween (2007, 2009)
Hancock (2009)
The Happening (2008)
Hard Rain (1998)
Hello Dolly ! (1969)
The Heist (1989)
Herbie Fully Loaded (2005)
The Hills Have Eyes (1977)
The Hills Have Eyes 1 et 2 (2006, 2007)
The Hitcher (2007)
Hollow Man (2000)
Hostel 1 et 2 (2005, 2007)
Hunter's Blood (1986)
Hulk (2003)
The Hurt Locker (2009)

I Am Legend (2007)
I Know What You Did Last Summer (1997, 1998)
Iceman (1984)
The Incredible Hulk (2008)
The Incredibles (2004)
The Incredible Shrinking Man (1957)
Independence Day (1996)
Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull (2008)
In Old Chicago (1937)
Inside Man (2006)
Into the Wild (2008)
Invasion of the Body Snatchers (1956)
The Invisible Man (1933)
I, Robot (2004)
Iron Man (2008)
The Island (2005)
Island of Lost Souls (1933)
The Italian Job (2003)
It Came from Outer Space (1953)

Jason Goes to Hell: The Final Friday (1993)
Jaws (1975)

Jesse James (1939)
La Jetée (1962)
Johnny Mnemonic (1995)
Judge Dredd (1995)
Jurassic Park (1993)

K-19. The Widowmaker (2002)
King Kong (1933)
King Kong (2005)
Knowing (2009)

The Last Detail (1973)
The Last House on the Left (2009)
The Last Picture Show (1971)
The Last Samurai (2003)
The Legend of Bagge Vance (2000)
Lethal Weapon 3 (1992)
The Life and Death of Peter Sellers (2004)
Live Free or Die Hard (2007)
The Living Daylights (1987)
Logan's Run (1976)
The Longest Yard (1974)
The Lord of the Rings : The Return of the King (2003)
The Lord of the Rings : The Two Towers (2002)
Lost in Space (1998)
Lost in Translation (2004)
The Lost World (1997)
Love Affair (1994)

Mad Love (1935)
Magnum Force (1973)
Man on the Moon (1999)
The Manchurian Candidate (2004)
Manhatta (1921)
Manhattan Melodrama (1934)
The Man with the Golden Gun (1974)
Marathon Man (1976)
Mars Attacks ! (1997)
The Matrix (1999)

- The Matrix Reloaded* (2003)
The Matrix Revolutions (2003)
Mean Streets (1973)
Medicine Man (1992)
Meet John Doe (1941)
Men in Black (1997)
Men in Black II (2002)
Metropolis (1926)
Michael Clayton (2007)
Milk (2008)
Minority Report (2002)
Missing in Action (1984, 1985, 1988)
The Mission (1986)
Mission Impossible (1996)
Mission Impossible 2 (2000)
Mission Impossible 3 (2006)
Modern Times (1936)
Moonraker (1979)
The Mosquito Coast (1986)
Mr. Deeds Goes to Town (1936)
Mr. Smith Goes to Washington (1939)
Munich (2006)
The Mummy (1999)
The Mummy Returns (2001)
My Cousin Vinny (1992)
- The Natural* (1984)
Network (1976)
Never Cry Wolf (1983)
National Treasure 1 et 2 (2004, 2007)
A Nightmare on Elm Street (1984)
A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child (1989)
Nine 1/2 Weeks (1986)
Nothing in Common (1986)
- Ocean's Eleven* (2001)
Ocean's Twelve (2004)
Ocean's Thirteen (2007)
Omega Man (1971)
- Othello* (1995)
Outbreak (1995)
- The Parallax View* (1974)
The Passion of the Christ (2003)
The Perfect Storm (2000)
Philadelphia (1993)
Planet of the Apes (1968)
Planet of the Apes (2001)
Platoon (1986)
Poseidon (2006)
The Poseidon Adventure (1972)
Predator (1987)
Predator 2 (1990)
The Prestige (2006)
Project X (1987)
Public Enemies (2009)
The Pursuit of Happiness (2006)
- Quantum of Solace* (2008)
- Raging Bull* (1980)
The Rainmaker (1997)
Ray (2004)
Rear Window (1954)
Reindeer Games (2000)
The Rains Came (1939)
Rain Man (1988)
Rambo : First Blood (1982)
Rambo : First Blood, Part II (1985)
Rambo III (1988)
Red Planet (2000)
Regarding Henry (1991)
Resident Evil (2002, 2004, 2007)
Return of the Jedi (1983, 1997)
The Ring 1 et 2 (2002, 2005)
The Road Warrior (1982)
Robocop (1987)
Robocop 2 (1990)
Robocop 3 (1993)

Robots (2006)
Rocky (1976, 1979, 1982)
Rocky IV (1985)
Rollerball (1975)
Rollerball (2002)
Romeo + Juliet (1996)
Runaway (1984)

San Francisco, 1936
Saturn 3 (1980)
Save the Last Dance (2001)
Saving Private Ryan (1998)
Saw (2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009)
The Score (2001)
Scream 1, 2 et 3 (1996, 1997, 2000)
The Secret of My Success (1987)
Seven Pounds (2008)
Sherlock Holmes (2009)
Short Circuit (1986)
Short Circuit 2 (1988)
Signs (2002)
SImlOne (2002)
Six Hours to Live (1932)
The Sixth Day (2002)
Sky Captain and the World of Tomorrow (2004)
Sky High (2005)
Sleepless in Seattle (1993)
Snow White and the Seven Dwarfs (1937)
Solaris (2002)
Soylent Green (1973)
Spartacus (1960)
Spellbound (1945)
Spider-Man (2002)
Spider-Man 2 (2004)
Spider-Man 3 (2007)
Species (2000)
Splash (1984)
Stargate (1994)
Starman (1984)
Starship Troopers (1997)

Star Trek (1979)
Star Trek (2009)
Star Trek : First Contact (1996)
Star Wars (1977, 1997)
Star Wars (1980, 1997)
Star Wars, Episode I. The Phantom Menace (1999)
Star Wars, Episode II. Attack of the Clones (2002)
Star Wars, Episode III. Revenge of the Sith (2005)
State of Play (2009)
Stealth (2005)
The Stepford Wives (1975)
The Stepford Wives (2004)
The Sting (1973)
Strange Days (1995)
Stranger than Fiction (2006)
Straw Dogs (1971)
Sudden Impact (1978)
Suez (1938)
The Sum of all Fears (2002)
Superman (1978)
Superman Returns (2006)
Surrogates (2009)
Swordfish (2001)
Syriana (2005)

The Talented Mr. Ripley (1999)
Taxi Driver (1969)
The Taylor of Panama (2001)
The Terminal (2004)
The Terminator (1984)
Terminator 2 : Judgment Day (1991)
Terminator 3 : Rise of the Machines (2003)
Terminator Salvation (2009)
The Texas Chain Saw Massacre (1974)
The Texas Chainsaw Massacre (2003, 2006)
Them (1954)
The Thomas Crown Affair (1968)
The Thomas Crown Affair (1999)
They Live (1988)
Thieves like Us (1974)

- The Thing from Another World* (1951)
Thirteen Days (2000)
Three Days of the Condor (1975)
THX-1138 (1971, 2003)
Tightrope (1984)
The Time Machine (1960)
Titanic (1997)
Tomorrow Never Dies (1997)
Top gun (1986)
Total Eclipse (1995)
Total Recall (1990)
Toy Story (1995)
The Towering Inferno (1974)
Transformers (2007)
Transformers : Revenge of the Fallen (2009)
Tron (1982)
Troy (2004)
True Lies (1994)
Turbulence (1997)
Twister (1996)
Two-Lane Blacktop (1971)

Unbreakable (2000)
Underworld (2003, 2006, 2009)
Unforgiven (1992)
United 63 (2006)
Up in the Air (2009)
Urban Legend 1 et 2 (1998, 2000)

Valkyrie (2008)
Vertigo (1958)
V for Vendetta (2005)
- The Village* (2004)
Virtuosity (1995)
Volcano (1997)

Wall-E (2008)
Wall Street (1987)
Wanted (2008)
WarGames (1983)
The War of the Worlds (1953)
War of the Worlds (2005)
Westworld (1973)
What's Eating Gilbert Grape (1993)
Wild Wild West (1999)
Witness (1985)
Wolfen (1981)
The World is Not Enough (1999)
World Trade Center (2006)
The Wrestler (2008)

X-Men (2000)
X-Men 2 (2003)
X-Men 3 : The Last Stand (2006)

XXX (2003)

Year of the Dragon (1985)
You've got Mail (1998)

Zardoz (1974)
Zodiac (2007)

Curriculum Vitae : Charles-Antoine Courcoux

Adresse : 1, Place de la Riponne
CH-1005 Lausanne (VD)
Téléphones : 078 645 20 54 / 021 311 82 18
Courriel : Charles-antoine.courcoux@unige.ch
Date et lieu de naissance : 28 mai 1974 à Genève
Nationalité : Suisse, Français

■ Etudes

2006-2011 Université de Zurich, Philosophische Fakultät
Doctorat ès Lettres en Histoire et esthétique du cinéma
(mention : très bien)
1995-2000 Université de Lausanne, Faculté de Lettres
Licence ès Lettres en Histoire et esthétique du cinéma,
Français et Histoire (mention : bien)
1994-1995 Université de Genève, Faculté des Sciences Politiques
1986-1994 Enseignement secondaire au Collège Champittet, Lausanne
Maturité fédérale scientifique (type C)
1979-1986 Enseignement primaire à Trélex, canton de Vaud

■ Parcours professionnel

Août 2011 Maître d'enseignement et de recherche, Section d'histoire
et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne.
Secrétaire général du Réseau Cinéma CH.
Juillet 2010-2011 Chargé de cours, Section d'histoire et esthétique du cinéma
de l'Université de Lausanne
Janvier-juin 2010 Boursier Fonds national suisse de la recherche
scientifique (FNS) – Chercheur invité à l'Université de
Paris 7, Paris Diderot
Septembre 2008, février 2010 Cours de formation continue sur les théories *gender*, les
théories féministes et la masculinité au cinéma, Université
de Lausanne
2007 Chargé d'information, Université de Genève (80%)
2005-2007 Chargé d'information, Université de Genève (100%)
2002-2005 Attaché de presse au service de communication de
l'Université de Genève
2001 Enseignant en français (50%), Institut Richelieu, Ecole de
langue et de culture française, Lausanne
1999-2002 Critique de cinéma pour les magazines *Film*, *SeventhSky* et
Radio Framboise
2000 Responsable de la rétrospective *Paul Verhoeven* du Festival
International du Film Fantastique de Neuchâtel (NIFFF).